Niklas Luhmann

El arte de la sociedad



Herder





EL ARTE DE LA SOCIEDAD

NIKLAS LUHMANN

EL ARTE DE LA SOCIEDAD

Herder uia

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
BIBLIOTECA FRANCISCO XAVIER CLAVIGERO

Luhmann, Niklas, 1927-1998
El arte de la sociedad

1. Arte y sociedad. 2. Arte – Folosofía. I. Torres Nafarrate, Javier. II.t.

BH 39 L8418.2005

Título en alemán: *Die Kunst der Gesellschaft*
Traducción: Javier Torres Nafarrate con la colaboración de Brunhilde Erker, Silvia Pappe y Luis Felipe Segura

1ª edición en español, 2005

Diseño de la cubierta: Armando Hatzacorsian

Formación electrónica:
Quinta del Agua Ediciones S.A. de C.V.
qae@prodigy.net.mx

Esta obra se terminó de imprimir y encuadernar en 2005 en Offset Rebosán, S.A. de C.V.
www.rebosan.com

ISBN: 968-5807-11-6

Este libro fue publicado en colaboración con la Universidad Iberoamericana, A.C.
www.uia.mx

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Herder
www.herder.com.mx

Reconocimientos

Para la última etapa de la traducción fue imprescindible el apoyo de Mónica Elivier Sánchez y Héctor Luis Estrada. Antes, en general, a la hora de los reconocimientos, se hablaba de las manualidades: corrección, trascripción a máquina del escrito; ahora, se trató de todo lo relativo a las disposiciones electrónicas.

Agradezco a Rafael Mesa Iturbide su valiosa ayuda al hacerse cargo de cuidar la redacción última del manuscrito. No sólo, pues, su gran elegancia estilística, sino sobre todo las inagotables horas de plática (en el café 'Parnaso' de Perisur) en las que parecíamos coincidir en la apreciación de que este libro es una gran obra.

JAVIER TORRES NAFARRATE

CONTENIDO

Reconocimientos 7
Prefacio. 11
I. Percepción y Comunicación: la reproducción de formas 17

II. Observación de primer orden 97
y observación de segundo orden

III. Medio y Forma 171

IV. La función del arte y su proceso de diferenciación 223

V. Autoorganización: codificación y programación 309

VI Evolución. 349

VII. Autodescripciones 399

Prefacio

El arte de la sociedad es parte de una serie de escritos que pretenden colaborar con la teoría de la sociedad. En virtud de que todo el proyecto se orienta por teorías que tratan con sistemas funcionales específicos, he considerado la elaboración de dichos sistemas como una prioridad. La propia teoría de la sociedad requiere dos aproximaciones diferentes, asumiendo (1) que el sistema como un todo es un sistema de comunicación operativamente cerrado, y (2) que los sistemas funcionales emergen de la sociedad conforme a, y constituyéndose bajo, el principio de la clausura operativa; por tanto, *deberán exhibir estructuras comparables a pesar de las diferencias* de facto *existentes entre ellos*. Las comparaciones derivan su fuerza cuando los ámbitos comparados difieren en todos los demás aspectos; entonces podemos destacar qué es lo comparable y cargarlo de una especial significatividad. Sin embargo, ilustrar este punto requiere un análisis de sistemas funcionales específicos. La introducción a esta serie apareció en *Soziale Systeme* en 1984. A partir de entonces, han aparecido los siguientes estudios: *Die Wirtschaft der Gesellschaft* (La economía de la sociedad), 1988; *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (La ciencia de la sociedad), 1990; *Das Recht der Gesellschaft* (el derecho de la sociedad), 1993. El presente volumen es el cuarto de esta serie. Están planeados estudios subsecuentes.

Este proyecto busca alejarse él mismo de las teorías sociales que intentan describir su objeto en términos de conceptos normativos, integradores y unificadores. Tales teorías consideran a la sociedad como un sistema determinado por la estratificación, esto es, por

el principio de la distribución desigual. En el siglo XVII, el contradiscurso insistía en la posibilidad de que la humanidad pudiera, sin embargo, alcanzar la felicidad. Esta promesa se reemplaza en el siglo XIX por la demanda de solidaridad. En el siglo XX a la política se le puso a cargo del establecimiento de condiciones de vida equitativas en todo el mundo – una demanda frecuentemente realizada a partir de la democratización o de políticas de desarrollo y modernización. A punto del cierre de este siglo, nos encontramos muy lejanos de la realización de la felicidad y la satisfacción universales. Tampoco hemos alcanzado las metas para lograr la solidaridad y la creación de condiciones de vida equitativas. Se puede continuar insistiendo en estas demandas y llamarle a ello "ética", pero se torna difícil ignorar su creciente componente aparentemente utópico. Por eso es por lo que recomendamos reescribir la teoría de la sociedad. Hacerlo requiere un cambio de enfoque, en el nivel estructural, de la estratificación a la diferenciación funcional. La unidad de la sociedad no debe ambicionarse por demandas ético-políticas, sino más bien por la *emergencia de condiciones comparables* en sistemas tan diversos como la religión o la economía monetaria, la ciencia o el arte, las relaciones íntimas o la política – a pesar de sus diferencias extremas entre sus funciones y en los modos de operar de dichos sistemas. Nuestra propuesta teorética ofrece lo siguiente: una clara demarcación de los límites externos de los diferentes dominios y la comparación entre diferentes sistemas. Talcott Parsons lanzó un experimento similar; aún en la posición de subsistemas y subsubsistemas, se necesita satisfacer cuatro funciones para estar completos, esto es, para que algo exista como sistema capaz de mantener sus límites y orientarse a sí mismo en relación con las diferencias temporales. Éste no es el lugar para argumentar sobre la posición de Parsons. Lo importante es que con Parsons la comparación entre sistemas comienza a ocupar el pivote de posiciones teóricas en sociología. En lo siguiente no propondremos una teoría rigurosamente derivada del análisis parsoniano del concepto de acción. En lugar de esto, lo que nos interesa es otra de las ideas de Parsons: el proceso evolutivo de la diferenciación debe reconstruir la unidad del sis-

tema diferenciado. Esto no presupone normas centrales, sin importar cuán generalizadas sean. En nuestra sociedad moderna (algunos dirían postmoderna), tales normas son difíciles de detectar. Basta con que cualquier subsistema empleé el modo operativo del sistema como un todo, en este caso, comunicación, y sea capaz de desempeñar las condiciones para la formación del sistema –principalmente, autopoiesis y clausura operativa– independientemente de qué tan complejas resulten las estructuras emergentes.

Al llevar a cabo este programa en el ámbito del arte se requieren modelos teóricos que no puedan extraerse de la observación de las obras de arte y puedan demostrarse en el empleo comunicativo de dichas obras. Aquí utilizamos distinciones como sistema/entorno, medio/forma, observación de primer –y segundo– orden, autorreferencia y heterorreferencia, y sobre todo, la distinción entre sistemas psíquicos (sistemas de conciencia) y sistemas sociales (sistemas de comunicación); ninguno orientado para asistir al juicio o a la creación de obras de arte. No estamos ofreciendo una teoría auxiliar del arte. Esto no excluye la posibilidad de que el sistema del arte, desde su propia operación, pueda aprovecharse de un esfuerzo teórico que intente clarificar el contexto y la contingencia del arte desde una perspectiva socioteórica. Si cierta trasposición de intuiciones puede cumplirse, y qué clase de malos entendidos debe contribuir a su éxito solamente se decide en el propio sistema de arte; "tener éxito" puede significar únicamente "tenerlo como obra de arte". Este aspecto no es el propósito de la teoría; si se entiende y se aplica apropiadamente, puede garantizar éxito o apoyo en clarificar sus preocupaciones acerca del futuro. Se sigue de la teoría general de la diferenciación funcional de los sistemas, la incapacidad de los sistemas de funciones por influirse directamente. Al mismo tiempo, su coexistencia incrementa su mutua irritabilidad.

La ciencia (*Wissenschaft*), en este caso específicamente la teoría sociológica, debe irritarse a sí misma a través del arte. La ciencia debe ser capaz de observar qué es lo que se presenta como arte. En su sentido básico, la teoría sociológica es una ciencia empírica (de acuerdo con su propia autodescripción, en cualquier escala).

Pero la labor de transformar irritación en información para usarse dentro de la ciencia es un asunto interno. La prueba debe entregarse desde ella. El arte se vuelve tema, en primer lugar, no por una inclinación peculiar del autor, sino por el supuesto de que una teoría social al reclamar para sí universalidad no puede ignorar la existencia del arte.

En vista de cómo estas intenciones puedan realizarse en este libro, nos hace darnos cuenta de que se vuelve difícil, si no imposible, distinguir lo sistemático del sistema de los meros hechos mientras se ponga entre paréntesis el análisis histórico (como también ocurre con el sistema económico, el sistema de la ciencia o el sistema del derecho). Los empeños estéticos relativos al arte siempre se han separado del discurso histórico orientado hacia los hechos. Éste fue el caso en la discusión *poesía/historia* del siglo XVI con su énfasis sobre la "bella apariencia"; también vale para la hermenéutica del siglo XX, con su distinción sobre la documentación que puede usar la ciencia frente a la comprensión de expresiones y significados de las obras de arte individuales. Desde un punto de vista sociológico, esta separación es insostenible y rompe con el supuesto de que el arte se orienta a sí mismo de manera histórica. Éste fue el caso del arte del Renacimiento, por ejemplo. El arte no permite las simples repeticiones –excepto como perpetua repetición de su propia historia. Aun para una teoría de la sociedad, no existe últimamente una historia independiente de la continua reactualización de su propia historia.

Por esto es por lo que el texto aquí presentado no ofrece ni descripciones estructuralistas del sistema del arte moderno, ni una historia evolutiva estructurada de la diferenciación del sistema del arte. El lector encontrará entreveradas ambas perspectivas. Cada capítulo está concebido de acuerdo a su tema objetivo. Perfilamos retrospectivas históricas conforme las necesitamos, especialmente en el Capítulo 4, en el cual discutimos la diferenciación y autodescripción del sistema del arte. Las repeticiones son inevitables. No se debería esperar un orden lineal, que vaya de los aspectos importantes a los menos importantes, o parta de lo principal para terminar en lo

secundario. Espero que la comprensión del lector se beneficie del reconocimiento de que los materiales conceptuales o históricos reaparecen en diferentes contextos. Un índice extenso podrá facilitar dicha lectura no lineal.

N. L
Bielefeld, Marzo 1995.

I. PERCEPCIÓN Y COMUNICACIÓN: LA REPRODUCCIÓN DE FORMAS

I

Nos encontramos todavía bajo la influencia de una tradición que ordenó jerárquicamente la estructura de las capacidades psíquicas y asignó a lo 'sensorial' —esto es, a la percepción— un rango inferior al de las funciones reflexivas de entendimiento y razón. Aun las versiones más modernas del 'concept art', cuando renuncian a las diferencias perceptivas sensoriales entre obras de arte y otro tipo de objetos, siguen esta costumbre; de este modo evitan que el arte se reduzca al ámbito de lo sensorialmente perceptible.

En la tradición vétero europea esta apreciación estuvo condicionada por el hecho de que al ser humano se le discernió por su diferencia con el animal[1], lo que implicó el demérito de las capacidades compartidas con él —sobre todo la capacidad sensoria de percepción. Siempre desconcertó el hecho de que la percepción fuera tan sólo capaz de suministrar diferencias objetuales y temporales, y no unidades (ideas) sostenibles. La capacidad de contacto que según esto caracteriza al hombre es la del pensamiento racional.[2] Pero exactamente a la inversa, se puede decir que la comparación muestra la

[1] Esta distinción ha sido relativizada a partir de investigaciones neurobiológicas. Véase, Gehard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit: Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, Frankfurt 1994.

[2] Tal como lo ha acentuado frecuentemente Derrida: la tradición filosófica incurrió debido a ello en contradicción consigo misma. Partiendo del pensamiento, debió haber tratado a la escritura como algo externo -a pesar de que la tradición misma solamente pudo existir como escritura (¡).

prioridad evolutiva, genética y funcional de la percepción sobre el pensamiento. Un ser vivo dotado de sistema nervioso central debe primero externalizar y construir un mundo externo, para, a partir de allí —de la percepción del propio cuerpo y de los problemas con el mundo externo— hacerse capaz de articular su propia autorreferencia. Cómo es que esto suceda, es algo que deberá ser examinado con mayor precisión; probablemente se deba a una trascripción de la 'doble cerradura' del cerebro[3] en la distinción dentro/fuera de la conciencia. Por el momento no es necesario que esto quede aclarado; basta con mantener el enigma de que es posible ver algo 'fuera', aunque sólo seamos capaces de ver por dentro. Lo que también significa que la auto-percepción se convierta en copia de la percepción externa[4] y sea procesada análogamente como observación de un objeto. Toda comunicación depende invariablemente de la percepción: cómo es que además se vea acompañada por el pensamiento, es una cuestión que admite, según sean las circunstancias, una pluralidad de respuestas indecisas.

Independientemente de lo que se escriba y se piense en las culturas dotadas de grafía sobre esta cuestión, la percepción es una competencia especial de la conciencia —se trata incluso de su capacidad por antonomasia.[5] Preponderantemente, la conciencia está

[3] "Doble cierre" en el sentido de que el cerebro mismo separa niveles de operación y con ello posibilita la coordinación de la coordinación de sus procesos primarios. Véase, Heinz von Foerster, *On Constructing a Reality*; del mismo autor, *Observing System*, Seaside Cal. 1981, pp. 288-309 (304 ss.).

[4] De la misma manera con una inversión del planteamiento común cartesiano (heterorreferencia dudosa, autorreferencia cierta), Kenneth J. Gergen, *Toward Transformation in Social Knowledge*, Nueva York 1982, p. 66.

[5] Aquí y en lo siguiente prescindimos de las correlaciones neurofisiológicas de la percepción. En este plano, la percepción debe ser comprendida como un tipo de medición, y el logro selectivo consiste en que no se mide todo cuando se mide algo. Compárese Howard H. Pattee, "Cell Psychology: An Evolutionary Approach to the Symbol-Matter Problem", *Cognition and Brain Theory* 5 (1982), pp. 325-341; A. Moreno *et al.*, "Computational Darwinism as a Basis for Cognition", *Revue internationale de systémique* 6 (1992), pp. 205- 221. Compárese también Gerhard Roth en *op.cit.*, (1994). Con re-

ocupada día a día, hasta minuto a minuto, con las percepciones; por ellas está fascinada con el mundo exterior. Sin la percepción la conciencia pondría fin a su autopoiesis: aun los sueños son posibles porque sugieren percepciones. Hoy día sabemos que este mundo exterior es una construcción propia del cerebro y que, al pasar por la conciencia, ésta lo trata como si efectivamente estuviese 'afuera'. También sabemos lo fuertemente preestructurada que está la percepción por el lenguaje. En fin, el mundo percibido no es otra cosa que la totalidad de los 'valores propios' de las operaciones neurofisiológicas.[6] Aunque la información que evidencia esto no llegue de la conciencia al cerebro, se filtrará sistemáticamente sin dejar ninguna huella. El cerebro reprime, si pudiera decirse así, su propio rendimiento para dejar que el mundo aparezca como mundo: sólo de esta manera es posible asentar en él la diferencia entre mundo y conciencia que observa.

Partimos además del hecho de que todas las operaciones psíquicas se realizan conscientemente. La conciencia es el modo de operación de los sistemas psíquicos. Sólo una pequeña parte de los logros de la conciencia puede ser controlada introspectivamente —y en esto le damos la razón a Freud. Normalmente la conciencia opera irreflexivamente cuando dispone de la atención. Esto es válido especialmente para todo aquello que se hace consciente bajo la forma de percepciones. También significa que la conciencia está disponible en forma muy limitada para responder a preguntas —es decir, sólo puede ser utilizada muy reducidamente para la comunicación social.

Así es como en las operaciones neurofisiológicas y conscientes (inaccesibles unas para otras) se produce la certeza sobre el mundo. Esto, después, permitirá integrar allí las incertidumbres,

---

ferencia a ello, la conciencia realiza en primer lugar una des-localización, esto significa una eliminación de las informaciones acerca del lugar donde realmente se efectúa la percepción.

[6] Véase acerca de ello, Heinz von Foerster, "Das Gleichnis vom Blinden Fleck: Über das Sehen im allgemeinen", en : Gerhard Johann Lischka (edit.), *Der entfesselte Blick*, Berna 1993, pp. 14-47.

las anomalías y las sorpresas autogeneradas. La percepción que le acompaña permanentemente de ninguna manera excluye que la conciencia se equipe con pensamientos y que con su ayuda observe qué es lo que percibe. La Tradición ontologizó los objetos producidos por la percepción, además de aquello que es posible establecer como logro de la conciencia. Partía del hecho de que la realidad era tal como se presentaba en la percepción (salvo error) y que luego se podía examinar mediante el lenguaje y los análisis conceptuales para después emplearla con fines técnicos y comunicativos. A la fenomenología del mundo perteneció, como consecuencia, un concepto estético del arte —el cual permitió a éste representar el mundo en formas perceptibles ideales y proveerlo de nuevas cualidades de información, sin surgir desde sí mismas. Si, por el contrario, como parece que lo está exigiendo el sistema de la ciencia, uno se atreve a dar el paso desde una doctrina relacionada con los fenómenos de la percepción hacia una doctrina operativa —ir de una teoría del conocimiento representacional a una constructivista—, ¿no tendría, entonces, la teoría del arte que seguir este cambio de paradigma y colocarse sobre bases radicalmente distintas? Si la percepción y, todavía más, todo pensar conceptual lo construye el cerebro, ¿no tendría entonces el arte funciones enteramente distintas aprovechando el margen de libertad que viene dado con ello? Los conceptos funcionales de imitación y representación (que de todos modos ya están rechazados) tendrían que rechazarse por segunda vez —no porque limiten demasiado los grados de libertad del arte, sino porque rinden homenaje a un ilusionismo del mundo en vez de desenmascararlo. Se podría pensar que el arte no puede deshacerse de la 'externalización' del mundo por medio de la conciencia (la conciencia no sería capaz de lograr eso); sin embargo, el arte sería capaz de ofrecer formas que pongan de manifiesto que el orden es posible aun en condiciones reales de clausura operativa tanto de los sistemas neurofisiológicos, como de conciencia y de comunicación, y que muestren que la arbitrariedad es imposible por más imprevista que sea la información.

Al establecer la primacía de la percepción en la conciencia, debe incluirse —por lo menos para la conciencia humana—, la per-

cepción imaginada, es decir, la simulación autoprovocada de percepción. A ésta, en lo que sigue, la llamaremos figuración. Por lo general, se la define utilizando los medios espacio y tiempo: una doble circunstancia por la que se diferencia de la percepción en cuanto tal; en la figuración, por una parte, se va más allá de lo inmediatamente dado y, por tanto, más allá de la *constitución de horizontes espaciales y temporales* y, por otra, *se elimina aquella información acerca de la propia ubicación espacio/temporal.*[7] Sólo en la forma de figuración el arte se hace capaz de construir mundos imaginarios en el propio mundo de vida —aunque siga dependiendo de las percepciones que la disparan: la lectura de textos, por ejemplo.

Tanto en la percepción actual como en la figuración (representación que se reactualiza a través de la imaginación), se trata del procesamiento simultáneo de una pluralidad de impresiones con la posibilidad de que la atención se concentre en puntos centrales sin 'que queden totalmente fuera' los demás. Esto es válido sobre todo para la percepción visual, aunque también para la percepción acústica en la banda de un campo visual simultáneamente presente —o neutralizado artificialmente cuando se cierran los ojos. Igualmente es válido para las impresiones táctiles con las cuales se ve lo que se toca. Aquí nos podemos ahorrar una explicación detallada, porque lo importante en lo siguiente es, sobre todo, el consecuente efecto de exclusión cuando se afirma que la percepción es una competencia especial —si no es que central— de la conciencia.

Queda descartado que el sistema nervioso central sea capaz de percibir. Que el sistema nervioso viva y funcione es algo que la conciencia percibe —y es evidente que no se puede negar la existencia de acoplamientos estructurales entre sistema nervioso y conciencia. Un absurdo de ese tamaño no tendría siquiera interés teórico. No obstante, el análisis teórico sistémico debe hacer justicia a los diferentes modos de operación y consecuentemente sus reflexiones deben partir de sistemas que son diversos.

[7] Explicaciones adicionales acerca de espacio y tiempo, más adelante en pp. 179 ss.

Únicamente de esta manera se puede explicar que la conciencia procese las percepciones bajo la impresión de inmediatez, mientras que el cerebro realiza operaciones altamente selectivas, cálculos cuantitativos que operan recursivamente, tratándose por ello de operaciones mediatas. La inmediatez no es algo originario, sino la impresión que resulta a partir tanto de la autopoiesis del sistema del cerebro, como la de la conciencia. En el modo de la vivencia de la inmediatez cada distinción explícita (por ejemplo, la de signo/designado, o también la de inmediatez/mediatez) constituye un caso de excepción que la conciencia por razones propias selecciona y ante el cual cambia. La secuencialidad discursiva de la operación de la conciencia descansa en una referencia inmediata —siempre presente, siempre mantenida— con el mundo, pero sin que esté orientada y tenga la posibilidad de designar al mundo como unidad. Esto es válido para la percepción en general, así como para la percepción de las obras de arte.

Además, para la delimitación entre sistema nervioso y conciencia es importante señalar que el sistema nervioso únicamente es capaz de autoobservación y que en el ámbito recursivo de sus operaciones no puede entablar ningún contacto con el entorno: se entiende por sí que no puede operar fuera de sus propios límites.

El sistema nervioso sirve para que el organismo se autoobserve en la perspectiva de circunstancias cambiantes, en la perspectiva de un modo de tiempo que aquí se podría quizás designar como información. El sistema nervioso no tiene la capacidad de combinar en la sucesión continua de sus operaciones autorreferencia con heterorreferencia.[8] La neuromagia por la que esto se logra es desconocida. La continua distinción, en todas las operaciones de la conciencia, entre autorreferencia y heterorreferencia —es decir, lo característico de este sistema— si no presupone propiamente 'sentido', al

[8] Se pueden obtener otros resultados sólo si no se distingue entre actividad cerebral y conciencia. Así, típico para la neurofisiología, Gerhard Roth, "Erkenntnis und Realität: Das reale Gehirn und seine Wirklichkeit", en: Siegfried J, Schmidt (editor), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfort 1987, pp.229-255. Roth adjudica incluso capacidades "semánticas" al cerebro.

menos debe presuponer una estructura de signos —lo cual obliga a procesar simultáneamente el significante (signifiant) y el significado (signifié) en la dirección de Saussure. Esto se basa en la capacidad de 'externalización' disponible ya en los animales —pero que no está en realidad explicada por la neurofisiología[9]; dicha capacidad, probablemente esté relacionada con las inconsistencias del procesamiento neurofisiológico de datos, las cuales se resuelven regulando la atención en términos de conciencia. El lenguaje es el que sobre todo obliga a la conciencia a mantener permanentemente separados el significante del significado —y en este sentido, a mantener separados autorreferencia de heterorreferencia— y, a pesar de ello, a procesarlos conjuntamente. Se podría decir: la conciencia corrige la clausura operativa del sistema nervioso a través de la —hoy como antes— distinción operativa interna dentro/fuera, autorreferencia/heterorreferencia. La especificidad de la conciencia radica en la reentrada de la distinción en lo distinguido o, para formularlo con Spencer-Brown, en la reentrada de la forma en la forma.[10]

También queda excluida la conjetura de que los sistemas de comunicación (los sistemas sociales) pudieran ser capaces de percibir. Es difícil hacer consciente que la conciencia arranca innegable y literalmente, en forma irreflexiva, de un mundo de percepción y hace

[9] Esto puede ser ocasionado, entre otras muchas cosas, por el hecho de que la neurofisiología asume la posición de un observador externo, para el cual ya está dada la diferencia dentro/fuera respecto de su objeto de investigación. Y entonces la pregunta puede ser tan sólo cómo se capacita el cerebro para los rendimientos representacionales o semánticos. Véase acerca de ello, Paul M. Churchland, *A Neurocomputational Perspective; The Nature of Mind and the Structure of Science*, Cambridge Mass.1989, en especial p. 77; Gerhard Roth, "Kognition: Die Enstehung von Bedeutung mi Gehirn", en: Wolfgang Krohn-/Günther Küppers (edit.), *Die Enstehung von Ordnung , Organisation und Bedeutung*, Frankfort 1992, pp. 104-133. Pero véase también la distinción de "reality" en la perspectiva de un observador externo (de segundo orden) y la 'actuality' desde el punto de vista del cerebro o de la conciencia misma en Gerhard Roth/Helmut Schwegler, "Self-Organization, Emergent Properties and the Unity of the World", *Philosophica* 46 (1990), pp. 45-64 (56 ss.).

[10] Véase George Spencer Brown, *Laws of Form*, reimpresión Nueva York 1979, pp. 56 ss., 69 ss.

aparecer en él todo lo que se le presenta, incluyendo la comunicación. Pero en cuanto la reflexión teórica sustituye las preguntas acerca del qué, por las preguntas acerca del cómo (por tanto, no se pregunta ya por lo que se comunica sino cómo se comunica) empiezan a surgir las dificultades.

La comunicación no se puede conceptuar ya como transferencia de información de un ser vivo operativamente clausurado (o de un sistema de conciencia) a otro.[11] Ella es un tipo específico de establecimiento de formas en el medio del sentido, una realidad emergente que presupone seres vivos capaces de conciencia, pero que no puede atribuirse a ninguno de estos seres vivos ni a todos ellos juntos. La comunicación practica una secuencia de transformación de signos —que, comparada con la conciencia, es muy lenta y exige mucho tiempo— y esto significa, entre otras cosas, que la conciencia que participa en la comunicación se da tiempo para trabajar sus propias percepciones, sus propias imaginaciones y sus propios pensamientos. La comunicación, con sus propias recursiones, anticipa y retorna a más comunicación: únicamente de esta manera —es decir, en la urdimbre de la comunicación autoproducida— puede producir los elementos del propio sistema: las comunicaciones. De

[11] En contra (y con razón) de esta idea dominante, Benny Shanon, "Metaphors for Language and Communication", *Revue internationale de systémique* 3 (1989). También Maturana rechaza, en su teoría del lenguaje, la metáfora de la transferencia - sin embargo, sólo porque concibe al lenguaje como algo puramente interno al organismo, como acoplamiento estructural de un sistema nervioso consigo mismo (lo que generalmente puede estar justificado, pero no ayuda a avanzar en la teoría de la comunicación social). Véase, Humberto R. Maturana, Erkennen: *Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit: Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie*, Braunschweig 1982, sobre todo, pp. 54 ss, 154 ss. Acerca de la transferencia como una de las muchas metáforas que han influenciado la comprensión de la comunicación, compárese también Klaus Krippendorf, "Der verschwundene Bote: Metaphern und Modelle der Kommunikation", en: Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/ Siegfried Weischenberg (editor), *Die Wirklichkeit der Medien: Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen 1994, pp. 79-113.

este modo se conforma un sistema autopoiético propio, en sentido estricto —y no sólo metafórico— del concepto. Precisamente, en razón de esta forma de organización de la propia autopoiesis, la comunicación no puede ni percibir ni producir percepciones. Es evidente que la comunicación puede comunicar sobre las percepciones, por ejemplo, cuando alguien dice "he visto que..."

Este entendimiento llevado consecuentemente al extremo, excluye también el supuesto indiscutido por toda la tradición de que la comunicación sea capaz de expresar la percepción, i. e., que pueda hacer accesibles las percepciones de los otros. Es cierto que la comunicación puede hacer mención de las percepciones, pero aquello que designa permanece operativamente inaccesible a la comunicación, así como permanece inaccesible la totalidad del mundo físico. Si la 'designación' es posible, entonces funciona, por así decirlo, como acceso sustituto: las designaciones sólo pueden procesarse en el interior de la comunicación. Ésta es, entretanto, una tesis[12] conocida en la lingüística y en la teoría literaria. No obstante si esta tesis es válida para la lingüística, es todavía más válida para la comunicación no-lingüística. Dicho de otra manera: no existe ningún continuo de realidad por el que las situaciones del entorno pudieran ser transferidas al interior del sistema.

La estética siempre ha sostenido que la pura percepción del material con el que está formada la obra de arte no posibilita ningún placer estético: debe hacerse un procesamiento selectivo del material para otorgar significado y revalorizar (o degradar) los elementos de una obra de arte. Por lo común, la 'comprensión' de este proceso fue aprehendida como acontecimiento 'espiritual', y dependía de los sistemas psíquicos el participar (o no) del espíritu, por ejemplo, en cuanto espíritus formados. Todavía en el presente, si se relega la comunicación,

[12] Véase tan sólo, Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, 2ª edición Londres 1983, pp .232 s., —sin embargo, con una conceptuación un poco diferente dado que sustituye 'reference' por 'constitution'.

conceptos como los de 'espíritu' o 'mind' parecen ser indispensables.[13] Pero ¿no es el espíritu tan sólo una circunlocución metafórica del misterio de la comunicación? Y si es así, ¿no se deberían entender las selecciones dispuestas en la obra de arte como condición para que lo perceptible pueda ser aprovechado por la comunicación?

Todo esto no es sino consecuencia de la tesis de que lo característico de la clausura operativa —que se realiza en el sistema nervioso y en el sistema de la conciencia— es válido también para los sistemas sociales. De la misma manera que la conciencia compensa la clausura operativa del sistema nervioso, el sistema social/sociedad compensa la clausura operativa de los sistemas de conciencia. Como lo ha mostrado Husserl para el caso de la conciencia, el mundo donde se reproduce el único hecho real (es decir, el contexto recursivo de su propia operación) de un sistema determinado es un correlato de sentido de las propias operaciones.[14] Por ello todo establecimiento de 'realidad' descansa en la experiencia de una resistencia del sistema contra sí mismo —percepción *vs.* percepción; lenguaje *vs.* lenguaje—, y no en una impresión de la totalidad del mundo. El-estar-en-el-mundo-del sistema/comunicación es producido mediante un acoplamiento continuo entre autorreferencia y heterorreferencia: consecuentemente el mundo será el medio donde se moldean de continuo las formas específicas (incluyendo la creación, el olvido, el recuerdo), el 'horizonte' inaprehensible de las construcciones —a cuyos cambios el horizonte sobrevive en calidad de medio.[15]

[13] Véase, Gerhard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, Frankfort 1994, pp. 250 ss.

[14] Como se sabe esto significaba para Husserl que la actividad de la conciencia y los fenómenos son, en sentido estricto, la misma cosa (por ello, denominó a su filosofía como "fenomenología"); la intención es aquella forma del acto que reproduce continuamente esta unidad.

[15] Cfr. acerca de este "constructivismo" epistemológico que resulta de allí, el cual tiene equivalencias tanto en lo biológico como también en lo psicológico —es decir, en el mundo de Jean Piaget, Humberto Maturana, Heinz

El 'cómo' de esta combinación entre autorreferencia y heterorreferencia dentro del proceso de comunicación se puede describir con más exactitud. Se lleva a cabo, a diferencia del caso de la conciencia, mediante una continua reproducción de la distinción información/acto-de-darla-a-conocer (información = heterorreferencia; darla-a-conocer = autorreferencia), bajo la condición de que haga posible un entendimiento posterior (por tanto un manejo dentro del proceso de comunicación). Los términos 'información', 'acto-de-darla-a-conocer', 'acto-de-entenderla', deben ser utilizados sin ningún tipo de referencia psíquica.[16] Designan tan sólo componentes de la unidad de la comunicación: unidad que está restringida por el hecho de estar orientada hacia una oferta de sentido —la cual puede ser negada en una comunicación posterior —por ejemplo, no la 'C' de la palabra comunicación. De aquí se sigue también que el proceso de comunicación exprese de igual manera una heterorreferencia en el caso que designe el estado de uno de los sistemas de conciencia que participan —como cuando alguien expresa: "si pudiera versificar tan bellamente..."

La comunicación es un proceso que se determina a sí mismo y es, en este sentido, un sistema autopoiético. Todo lo que pueda establecerse como comunicación se hace a través de la comunicación. Esto sucede, desde el punto de vista objetual, en el marco de la distinción autorreferencia/heterorreferencia; desde el punto de vista temporal, en el marco de la anticipación y retorno a otras comuni-

---

von Foerster—, Niklas Luhmann, *Erkenntnis als Konstruktion*, Berna 1988; del mismo autor, "Das Erkenntnisprogramm des Konstruktivismus und die unbekannt bleibende Realität", en: *Soziologische Aufklärung* tomo 5, Opladen 1990, pp. 31-58; de él también: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfort 1990; Helmut Willke, "Systemtheoretische Strategien des erkennens: Wirklichkeit als interessierte Konstruktion", en: Klaus Götz (editor), *Theoretische Zumutungen: Zum Nutzen der systemischen Theorie für die Managementpraxis*, Heidelberg 1994, pp. 97-116.

[16] No lo piensa así, Wil Martens, "Die Autopoiesis sozialer Systeme", *Kölner Zeitschrift für Soziologie un Sozialpsychologie* 43 (1991), pp. 625-640. Véase también la discusión que se siguió de allí, en *Kölner Zeitschrift* 44 (1992), pp.139-145.

caciones[17]; desde el punto de vista social, en el marco de la aceptación o rechazo al que queda sujeto el sentido comunicado. Y esto basta. No se necesita una determinación venida de afuera atravesando por las percepciones u otros acontecimientos de la conciencia. Tal tipo de determinación queda efectivamente excluida por la circunstancia de que el proceso de comunicación efectúa su autodeterminación en el marco de sus propias distinciones. El valor de preferencia de cualquier determinación no puede provenir del entorno, aunque la heterorreferencia pueda servir en la comunicación para fijarlo. También la decisión acerca del modo y la medida de la determinación requerida, cae dentro (y no fuera) de la comunicación. La comunicación puede tolerar (y hasta producir) la vaguedad, la indeterminación, la insuficiencia, la ambivalencia, la ironía... Y puede de tal manera ubicar las indeterminaciones, que le confieran un sentido específico a la utilización de lo indeterminado. Precisamente en la comunicación que participan las obras de arte, estas indeterminaciones —tan cuidadosamente colocadas que hacen surgir hasta el desaliento la necesidad de que las 'obras concluidas' se interpreten— juegan un papel muy importante.[18] La determinación/indeterminación es una variable interna del sistema/comunicación y no una diferencia de cualidad proveniente del entorno.

Si se quiere hacer justicia a esta dinámica propia de la comunicación esto interpone preguntas molestas a la conciencia. La

[17] Véase acerca de ello, Heinz von Foerster, "Für Niklas Luhmann: Wie rekursiv ist Kommunikation?", *Teoría Sociológica* 1/2 (1993), pp. 61-85; y su respuesta a la pregunta es: "La comunicación es recursión", o más exactamente: "la comunicación es el 'comportamiento propio' de un sistema doblemente cerrado, el cual opera recursivamente." (p.83).

[18] Ya en el siglo XVI, había una discusión acerca del sentido de lo "inacabado" en Leonardo y Miguel Ángel. Acerca de la intencionalización de la ambivalencia y frecuentemente hasta llegar a infinitas posibilidades de interpretación, compárese Umberto Eco, *Opera aperta* (1962), 6ª edición, Milán 1988, Compárese también el término de "lugares de indeterminación" en Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931), 4ª edición Tübingen 1972, pp. 261 ss.; además, William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930), 2ª edición Edimburgo 1947.

teoría de la comunicación ha de desarrollarse dentro de lo inobservable. Una vez que la física ha tomado también por este camino no debería haber en principio ninguna objeción. La física nos señala que la percepción, la imaginación, la figuración, son cualidades específicas de la conciencia y que el mundo que ella nos propone es únicamente aquel mundo que puede procesar. Este argumento apunta tan sólo a la eliminación de aquellas objeciones que cabe esperar dentro de la sociología. Obviamente no expresa nada acerca de lo correcto de ciertas teorías inobservables.

II

Que los sistemas de conciencia sean inaccesibles uno para el otro a causa de su procesamiento operativamente clausurado, explica ciertamente la necesidad de que exista la comunicación. Sin embargo, esto no responde a la pregunta de cómo es posible la comunicación en vista de semejante 'soporte'. En el caso de los seres humanos parece que se trata de mónadas vivientes que son vecinas y carecen de ventanas. Es cierto que el deseo de comunicar es producir comunión; sin embargo, lo que se encuentra es a un sí mismo que como individuo, cuando piensa en el otro, no lo percibe enteramente, y tampoco puede producir operaciones que se reconozcan como propias del otro.

La respuesta clásica que recurre a la solución de la analogía traslada el problema, y se pregunta: cómo es que se confía en que la construcción propia sea capaz de atestiguar la realidad. Es fácil creer en esta construcción propia, ya que una externalización de tal naturaleza (como la de espacio y tiempo) disuelve las inconsistencias internas, dejando las restantes —para que se aclaren con o sin éxito— a cargo del proceso de la comunicación. Pero a partir del Romanticismo ya no se confía en la fuerza purificadora de la comunicación, puesto que ella no posibilita el acceso a la interioridad del otro ni entrelaza las operaciones propias con las operaciones del otro. Y sobre todo: ¿cómo es que se llega a reconocer al otro como otro y

a transitar de la contingencia simple (en el sentido de dependencia del entorno) a la doble contingencia?[19]

Si, sobre este problema, se busca una reconstrucción compatible con la autopoiesis, entonces se puede partir de que los sistemas autopoiéticos producen una *diferencia* mediante la clausura operativa, a saber, la diferencia entre sistema y entorno. *Y esta diferencia se puede ver.* Se puede observar el lado exterior del organismo del otro y pasando por esta forma (dentro/fuera) deducir un lado interior inobservable.[20] Semejantes construcciones no se comprueban mediante verdad, pero sí mediante la propia consistencia del sistema —el cual puede activar una memoria que utilice la bifurcación recuerdo/olvido para generar conexiones entre pasado y futuro. Solamente porque la clausura operativa cierra el interior de la vida —de la percepción, de la imaginación, del pensar— del otro, el otro será atractivo como enigma eterno. Solamente por ello la experiencia con otros seres humanos será más rica que cualquiera otra experiencia con la naturaleza, y solamente por ello uno se siente tentado a comprobar sus propios supuestos en la comunicación. Solamente por ello se reconoce a los amantes quienes se dicen sin cesar maravillas sobre ellos mismos sin que les interese otra cosa.

Estas reflexiones muy fundamentales acerca de la temática de la subjetividad y la intersubjetividad, están redactadas en forma tan genérica que es difícil percibir de un vistazo las consecuencias para el tema del arte. En todo caso una cosa es indudable: si en general es válido que las operaciones psíquicas (por no hablar de la vida) no se realizan nunca en el interior de otra conciencia y que ésta —por razón de su complejidad y por su modo histórico autopoiético de operar—, permanece siempre intransparente, entonces esto también es válido para el artista que se distancia de sus obras y para sus admiradores. Ni más ni menos: más allá de lo inaccesible no hay

[19] Acerca de esta distinción (basada en Parsons), James Olds, *The Growth and Structure of Motives: Psychological Studies in the Theory of Action*, Glencoe III. 1956.

[20] De manera similar argumenta Peter Fuchs, *Moderne Kommunikation: Zur Theorie des operativen Displacements*, Frankfort 1993, pp. 15 ss.

forma de lograr incremento. Pero dado que la comunicación, a pesar de ello, se genera (y trabaja con atribuciones causales, y se reproduce inevitablemente a sí misma), entonces no hay premisas antropológicas que hablen en contra del supuesto de que el arte sea un tipo de comunicación que aprovecha —en forma que habrá que aclarar— las percepciones. De acuerdo a todo esto, existe una relación de incremento progresivo entre la clausura operativa de los sistemas orgánicos, la de los psíquicos y la de los sistemas sociales; habrá que preguntar entonces por la prestación especial del arte a esa relación de incremento creciente.

III

Gracias a su soporte neurofisiológico, la percepción está endógenamente inquieta; siempre se encuentra presente cuando la conciencia en general está activa. Esto da por resultado una combinación única entre redundancia e información. Siempre habrá cosas reconocibles, pero también siempre habrá otras. Las imágenes cambian. Únicamente por tiempo corto y con gran esfuerzo puede fijarse algo determinado, y si para pensar, uno se concentra y cierra los ojos, se ve todo negro —aunque allí acontezca de todos modos un excitante juego de colores. La percepción (a diferencia del acto de pensar y sobre todo de la comunicación) decide rápido, mientras que el arte tiene, al parecer, la función de *retardar y reflexivizar*: en el arte plástico uno se detiene largo tiempo en el mismo objeto (lo que sería desusado en la vida cotidiana) y en el arte textual, sobre todo en la poesía lírica, dilata la lectura.[21] La percepción está formada para buscar información dentro de un mundo conocido, sin que tenga que decidirse expresa y excepcionalmente sobre ello. La percepción hace posible que la conciencia se adapte de paso a situaciones

[21] Se puede preguntar si en este caso el concepto de "lectura" tiene todavía sentido, aunque por lo común se utiliza también para esto. En todo caso, la lectura rápida (despreocupada, deslustrada) se bloquea, ya que de otro modo, el texto no se lee como obra de arte.

de paso. El procesamiento posterior de la información está preestructurado por la distinción entre autorreferencia y heterorreferencia. Las obras de arte por el contrario utilizan la percepción tan sólo para que los observadores participen en la comunicación de la creación de formas.

Desde la perspectiva de la conciencia, toda comunicación tiene lugar en un mundo perceptible. La obtención primaria de la conciencia consiste en procesar percepciones y regirlas por medio del pensamiento. Participar de la comunicación (y en general la comunicación misma) es únicamente posible bajo este presupuesto. La localización del propio cuerpo (y sobre todo del cuerpo de los otros) presupone rendimientos de percepción: pensando se puede estar en todas partes; percibiendo tan sólo donde se encuentra el propio cuerpo —el propio cuerpo tendrá que ser percibido si la conciencia ha de ser capaz de distinguir entre autorreferencia y heterorreferencia. La conciencia debe tener en cierta manera la sensación de sí misma para distinguir autorreferencia de heterorreferencia o en el lenguaje de Novalis: para determinar el 'recinto del alma'.[22]

El mundo (que incluye el cuerpo propio) le viene dado a la percepción en forma completa, compacta, impenetrable. Allí se generan continuamente variaciones: auto-ocasionadas o hétero-ocasionadas. Sin embargo, las variaciones se perciben únicamente en el mundo; esto significa: únicamente como formas relativas a aquello que en el instante no se mueve o, mejor dicho, que no cambia.[23] El mundo

[22] Véase, *Blütenstaub* No. 19: "Der Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Aussenwelt berühren. Wo sie sich durchdringen ist er in jedem Punkt der Durchdringung." —citado según: Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs* (editado por Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel), Darmstadt 1978, tomo 2, p. 233.

[23] Con ello, la percepción misma puede distinguir entre *movimientos* y *cambios*, cuando está dirigida por los pensamientos. Mientras que uno se dirige hacia la gasolinera, uno nota que un hombre sube a la escalera y modifica el anuncio de los precios. Los movimientos del hombre son una cosa, la modificación del precio es otra en referencia a un antes y a un después. El hombre podría caerse de la escalera, los precios no. No obstante, ¡ambas cosas son observadas! Esta misma capacidad de distinción está presupuesta en todo acto

mismo permanece invariante (o como el motor inmóvil de la teología). Por lo tanto, los grados de libertad que ofrece la percepción a la conciencia están restringidos: siempre se refieren a algo-dentro-de-ese mundo-perceptible. Esta limitación no puede nunca ser desterrada: ni en la imaginación intuitiva —que de una u otra manera simula la percepción—, ni en la intervención actual o imaginada en la comunicación.

En este sentido —siempre visto desde la perspectiva de la conciencia— la percepción enmarca toda comunicación: sin ojos no se puede leer; sin oídos, oír. La comunicación, para ser percibida, necesita siempre un alto grado de notoriedad en el campo de la percepción. Debe ser capaz de fascinar —ya sea mediante sonidos especiales, ya mediante posiciones señaladas de tipo corporal (las cuales se pueden explicar tan sólo como comportamiento expresivo) o, finalmente, ya sea mediante determinados signos convencionales: la escritura.

Con el distingo percepción/comunicación pisamos tierra virgen en lo que se refiere a la estética como disciplina académica. Es evidente que antes de que se introdujera la designación —disciplina 'estética'— hubo autores que concibieron la obra de arte como un tipo especial de comunicación: como ampliación y complemento de la comunicación verbal (oral o escrita) mediante formas de transmisión más rápidas y más complejas.[24] No obstante, en el contexto de

de participar en la comunicación y, nuevamente, ya en el mismo ámbito de la percepción.

[24] Aquí vale la pena una cita un poco más extensa. En Jonathan Richardson, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur* (1719), citado según The Works, Londres 1773, reimpresión Hildesheim 1969, pp. 241-346 (247) se puede leer que las obras de arte sirven, "to communicate ideas; and not only those wich we may receive otherwise, but such as without this art could not possibly be communicated; whereby mankind is advanced higher in the rational state, and made better; and that in a way easy, expeditious, and delightful". Véase también p. 250: "Painting is another sort of writing, and is subservient to the same ends as that of her young sister." A consecuencia de ello, se realza la ventaja de la velocidad en comparación con la lentitud de las secuencias de las palabras.

aquel entonces, se trataba únicamente de comunicación de ideas, orientada a una mejor representación del mundo natural. Se trataba de una variante de la Ilustración y luego, en ese tenor, surgió la representación de un conocimiento sensorial propio —aunque inferior— que Baumgarten quiso elaborar como estética.

La estética había sido fundamentada con una distinción más cercana al sujeto: mediante la distinción *Aistheta/Noeta* —cognición sensorial/racional, estética/lógica. Lo que servía de concepto supremo era el conocimiento (y no la comunicación), y correspondientemente, en el ámbito del conocimiento sensorial, se presuponía una gran cantidad de trabajo especulativo.[25] El que se llame estética a la doctrina de las cosas bellas, obstaculiza la mirada sobre el distingo percepción/comunicación. Así, ninguno de estos dos componentes hace valer su derecho. No estamos acostumbrados a que se nos clarifique que la comunicación es incapaz de percibir, así como no estamos acostumbrados a tratar como problema estético preponderante el que un ratón se haya ido cocido en el pan. Al virar hacia la distinción percepción/comunicación, damos a entender que en ambos lados de la distinción existen operaciones cognitivas que construyen sus propias estructuras de procesamiento de información y que lo que comparten en común (o lo que ha de ser separado mediante la distinción) se habrá de designar en razón del concepto de observador.

[25] En el fundador de esta desviación de la estética (como disciplina particular de la filosofía) se dice a manera de introducción: "Aesthetica (theoria liberalium, artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae" así Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfort/Oder 1750, §, p.1. La estética entra a la trayectoria de su desarrollo posterior debido a una figura cargada de tradición, o sea, debido al hecho de que Baumgarten consideraba la belleza como el objetivo y la forma de perfección del conocimiento sensorial (y asimismo como si miráramos el mundo, para ver lo bello, y fracasáramos ocasionalmente debido a las deformidades). Véase, en *op.cit.,* § 14 (p. 6) Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae qua talis, § 1. Haec autem est pulchritudo". Naturalmente, para Baumgarten existen también otras finalidades; sin embargo, la belleza es el objetivo cuando el *conocimiento* sensorial busca su *propia* perfección.

Con esto se sugiere la existencia de muchas posibilidades para comparar percepción y comunicación. En ambos casos se trata de una actualización de distinciones (o formas) por parte de un observador. En ambos casos se podría decir que la forma 'es' el observador (= que puede ser distinguido como observador). En ambos casos el modo recursivo de operación alcanza su propia determinación refiriéndose a objetos (calculando los objetos como si fueran sus 'valores propios'). También se vuelven de fácil reconocimiento las dependencias mutuas: la comunicación depende de que la percepción reconozca sus signos; la percepción, a la inversa, se deja influir en sus distinciones por el lenguaje. En ambos casos, finalmente, la cognición es la variable dependiente de operaciones presupuestas: es decir, del hecho de que la autopoiesis de los sistemas correspondientes continúe en el plano operativo —metabolismo o reproducción material de signos comunicativos. Y de allí resulta, en ambos casos, que la adaptación al entorno y la evolución no se puedan controlar cognitivamente.[26]

Una explicación más detallada sobre esto nos haría desembocar en lo interminable. Nos conformamos, pues, con la afirmación de que se debe distinguir percepción de comunicación sin que ninguna de ellas pueda fundirse en la otra (como sucede en la tradición con el concepto de 'pensamiento'). Debemos partir de esta distinción cuando se trata de la participación psíquica en el acontecimiento comunicativo, por tanto de una de las condiciones de posibilidad en absoluto de la sociedad.[27] En lo que sigue nos interesa tan sólo un tema más estrecho, la pregunta: ¿cómo es que lo perceptible se las arregla para orientarse por la comunicación que corre por cuenta propia? Damos por supuesto que ya ha surgido el lenguaje.[28] La

[26] Véase también acerca de ello, A. Moreno *et al., op. cit.*, (1992).

[27] *Vid.* también Niklas Luhmann, "Wie ist Bewusstsein an Kommunikation beteiligt?", en: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (editores), *Materialität der Kommunikation*, Frankfort 1988, pp. 884-905; del mismo autor, "Die Wissenschaft der Gesellschaft" en *op.cit.*, pp. 11 ss.

[28] Por ello, aquí no preguntamos, en el sentido de Kant, acerca de las condiciones de su posibilidad; y tampoco, en el estilo de Darwin, acerca de su evolución.

comunicación lingüística ya se encuentra establecida en el mundo de la percepción. La comunicación —dentro del sistema de comunicación/sociedad— dispone de operaciones propias, también de estructuras propias construidas por dichas operaciones, de pretensiones de exactitud propias y de tolerancias ante el error propias —todo ello referido a las posibilidades que deben ser entendidas, es decir, en términos de lo que permite la autopoiesis de la comunicación. En el plano operativo la comunicación, como ya se ha insinuado, es muy lenta, toma mucho tiempo. Todo lo que ha de ser comunicado se tiene que transmutar en una sucesión temporal de informaciones; esto significa en una secuencia de cambios de estado del sistema/comunicación. En cualquier momento está la posibilidad de que la comunicación se detenga o se regrese reflexivamente sobre ella misma: no se ha comprendido y se pregunta de nuevo; se rechaza una información y se pregunta ¿por qué? Para que la comunicación continúe es necesario como condición previa un alto grado de claridad del sentido (por tanto, alta selectividad), y únicamente el proceso de comunicación mismo (no el mundo de fuera) es quien puede garantizar que esta condición se cumpla. Por ello la forma del lenguaje —como toda forma— es una forma-de-diferencia que se introduce en la conciencia contra la simultaneidad de la percepción y que distingue —en el proceso de comunicación— lo dicho de lo no-dicho. Mientras tanto el mundo es como es —independientemente de si permanece tal como es o si permite que algo suceda, se mueva, o cambie. Todo lo que acontece en la conciencia o en la comunicación es sólo posible bajo la condición de que simultáneamente haya otras cosas.

Cuentan la evolución de la escritura y la invención de la imprenta, como las transformaciones históricas más decisivas de la comunicación hablada. Los impulsos evolutivos provocados por estos hallazgos han sido objeto de una extensa literatura y no pueden ser tratados aquí. No obstante, merece que se le dedique un momento de atención a la relación entre arte y escritura. Antes de la invención de la imprenta y de que nos hayamos habituado a sus productos, arte y escritura estaban más estrechamente unidos de lo que

ahora lo están.[29] A consecuencia de ello, la separación habitual de hoy día entre lingüística (cuya dependencia de la escritura se reconoce de manera creciente) y ciencia del arte, no se puede presuponer como circunstancia universal. De lo contrario, no podría comprenderse la cultura escrita de la Edad Media: elaboración de textos y elaboración de imágenes estaban menos fuertemente distinguidas.[30] Ambas tenían que mostrar componentes ornamentales y táctiles. La escritura manuscrita, como la pintura, era, en un solo trazo, fuerza, habilidad, forma. En este sentido la percepción estaba comprometida, de manera distinta a la actual, con la elaboración y figuración, con la 'lectura' de escritos y de imágenes. Representaciones pictóricas —como los mosaicos de pared en Monreale o los mosaicos de piso en Otranto— fueron concebidas como enciclopedias para el pueblo; no obstante, se hacían comprensibles sólo si ya se conocían las historias que representaban a través de relatos —los cuales, a su vez, tenían un soporte fijado por escrito. Aun en el tardo medioevo, la poesía se escribía para ser declamada y no para la lectura solitaria —es decir, se escribía para situaciones de alta inmediatez social.[31] Por consiguiente, la tradición de la cultura dependía en mayor grado que hoy de la comunicación oral, y con ello de los rendimientos individuales de la memoria —la cual se sirve de todos los sentidos, especialmente de la vista y del oído. De manera correspondiente el concepto de arte (*ars*) era mucho más general y tenía que salvar menos diferenciaciones internas.

Esta situación de salida cambia en la medida en que el arte se diferencia para poner en juego sus propias formas. Primero, el arte

[29] Más reunidos de lo que ahora lo están en el ámbito de las escrituras alfabéticas; en el ámbito de las escrituras ideográficas de China y Japón, este vínculo se ha conservado como género de arte bien cuidado.

[30] Véase acerca de ello, Horst Wenzel, "Visibile parlare: Zur Representation der audiovisuellen Wahrnehmung in Schrift und Bild", en: Ludwig Jäger/Bernd Switalla (editores), *Germanistik in der Mediengesellschaft*, Munich 1994, pp.141-157.

[31] Acerca de ello Hans Ulrich Gumbrecht, *Stimme als Form: Zur Topik lyrischer Selbstinszenierung im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert*, Ms. 1992.

temprano moderno se mueve todavía en el marco del principio de imitación, sin embargo dentro de este principio se distancia de la mera copia de aquello que se podía percibir orientado por las ideas fundantes (platónicas): el arte hace accesible lo que de otra manera no podría ser visto. Esto provoca la problematización de las relaciones sociales del artista con su público y conduce, en el siglo XVIII, a la discusión del estatus social de los conocedores y de la crítica de arte. Finalmente conduce a la comprensión de que ya no solamente se puede comunicar *sobre* las obras de arte, sino también se puede comunicar a *través* del arte.[32] Se podría preguntar: ¿salva el arte —como un tipo de 'escritura'— la diferencia entre percepción y comunicación, y compensa la incapacidad de percepción de la comunicación? ¿O descubre aquí el arte un campo de posibilidades todavía no ocupado dentro del cual se puede desarrollar?

Estas reflexiones intermedias muestran que no podemos presuponer la relación entre percepción y comunicación como si se tratara de una constante natural (antropológica, por ejemplo) independiente de la historia de la sociedad. Con ello, todo lo que pudiera significar arte experimenta ya desde este nivel operativo elemental una relatividad histórica inevitable. De manera correspondiente varía también la reflexión histórica de la diferencia entre rendimientos de conciencia y rendimientos de comunicación. Hasta el día de hoy se podría decir que ambas formas de operación han sido reducidas al plano antropológico, lo cual significa que se atribuyen a la capacidad del ser humano, a pesar de la transformación considerable de las condiciones socio-estructurales desde la invención de la imprenta. En la Edad Moderna es todavía válido experimentar la dependencia que establece la conciencia con la comunicación —y la que establece la comunicación con la conciencia— como una fractura dolorosa que impide la realización de lo imaginable. Novalis opina: "mu-

[32] No es ninguna tesis completamente nueva, para ello se podría citar a David Hume. Compárese Peter Jones, "Hume and The Beginning of Modern Aesthetics", en: Hume, *Reid and their Contemporaries*, Edimburgo 1989, pp. 54-67. Compárese también con la nota de pie de página 24.

chas cosas son demasiado delicadas como para ser pensadas y aún más como para ser discutidas".[33] Jean Paul deja que fracasen, a pesar de la mejor disposición, un matrimonio (Siebenkäs) y una relación entre hermanos gemelos (Flegeljahre) por causa de la comunicación. En virtud de la temprana problematización de la incomunicabilidad en el siglo XVII, ya se puede hablar sobre este tipo de víctimas. Después, el Romanticismo lo hará en forma habitual, casi triunfalista, a veces con profundidad pero a veces también en forma parlanchina.[34] Sin embargo, este lenguaje estará atado a la forma de hablar y sujeto a las mismas limitaciones. ¿O no?

Esto lleva a la pregunta: ¿existe alternativa para la comunicación lingüística? Después de lo que hemos dicho es evidente que no se puede tratar de rendimientos de conciencia, de percepciones, de imaginaciones... Éstas son autopoiesis de tipo peculiar y sobre todo no son comunicaciones. En forma muy incisiva debemos preguntar por las comunicaciones —específicamente las no-lingüísticas, que realizan la misma estructura de reproducción autopoiética de la síntesis "información/acto de darla a conocer /acto de entenderla"— que no están sujetas a las particularidades características del lenguaje y que amplían el ámbito de la comunicación social más allá de lo decible —independientemente de lo que allí experimente la conciencia.

Sin duda, las alternativas existen en aquellas formas que usualmente se designan como 'comunicación indirecta'. A ella pertenecen las comunicaciones con gestos estandarizados dentro (o fuera) de la conversación; por ejemplo, encoger los hombros en la charla, o accionar el claxon en el tráfico vehicular con la intención de amonestar o expresar enojo. En todos estos casos la comunicación puede distinguir entre información y acto de darla a conocer —es decir, entenderla—, y con ello enlazar comunicación adicional. Si no, entonces la comunicación fracasa —cosa que después se puede aclarar

33 *Blüthenstaub* No. 23 en *op. cit.*, p. 237.

34 Compárese acerca de diferentes versiones de este problema Niklas Luhmann/Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*, Frankfort 1989.

o simplemente pasar por alto en el desarrollo posterior de la comunicación. En estos casos no hay en principio ninguna diferencia con la comunicación lingüística: hay tan sólo ampliación del repertorio de sus signos.

Otra clase de comunicación indirecta tiene que ver con aquellos casos en los que queda sin aclarar (y en los que eventualmente habrá que aclarar) si un simple proceder llevaba intenciones comunicativas. Se trata de zonas límite de la susceptibilidad de la comunicación frente a un proceder que no lleva en absoluto ninguna intención de comunicar: alguien infringe —por desconocimiento, por falta de ropa adecuada, por provocación— el código del atuendo. Los análisis de Bourdieu acerca del efecto-señal de las diferencias en el ámbito de los artefactos culturales —incluyendo el estilo del lenguaje— se refieren a estos fenómenos.[35] Si se pregunta a alguien acerca de sus intenciones, éste puede negarlas —porque ya se sabe: la comunicación acerca de intenciones está bloqueada, o es posible tan sólo como provocación. Únicamente los Bourdivinistas pueden hablar sobre ello o, mejor dicho, escribir.[36]

Comunicaciones indirectas de este tipo o de cualquier clase están ligadas en gran medida al contexto: son comprensibles tan sólo a partir de la situación. Señalizan pertenencias con tal que existan clasificaciones preestablecidas. Integradas a la comunicación verbal, asumen funciones de advertencia o de amenaza, es decir, producen efectos de enrutamiento —siempre y cuando la comunicación esté establecida de antemano. Sin embargo, es difícil imaginar que un sistema de comunicación indirecta llegue así a diferenciarse, tal como por ejemplo, la utilización del dinero diferencia al sistema/economía. Etiquetar el precio es de inmediato comprensible, en cam-

[35] Cfr., sobre todo, Pierre Bourdieu, *La distintion: Critique sociale du jugement de goût*, París 1975; del mismo autor, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, París 1982.

[36] Dicho de otra manera: los análisis de Bourdieu posibilitan hablar sobre Bourdieu y sus análisis, pero difícilmente posibilitan hablar en la casa de los anfitriones acerca de cómo se los califica cuando se ve el conejo de Durero colgado por encima del piano.

bio, difícilmente la comunicación indirecta se podría dirigir de igual manera a destinatarios indistintos.

No obstante, estas posibilidades de comunicación indirecta no agotan nuestra búsqueda de alternativas al lenguaje. El arte —en sentido moderno— cae también en esta categoría. El arte es también un equivalente funcional del lenguaje aun cuando —aquí lo dejamos provisionalmente apuntado— utiliza textos lingüísticos como medio para las obras de arte. El arte se desempeña como comunicación aunque (y precisamente porque) no puede ser explicado adecuadamente mediante palabras y ni qué decir de conceptos.

También el arte se sustrae —aunque, ciertamente difiera de la comunicación indirecta— del uso estricto del código sí/no del lenguaje verbal; no puede (ni quiere) excluir que se hable sobre él, que alguien declare una obra de arte como lograda (o malograda) y que a partir de esa participación, ésta se acepte o se rechace. La obra de arte misma compromete a los observadores con rendimientos de percepción, suficientemente difusos como para que se evite la bifurcación sí/no. Uno ve lo que ve, oye lo que oye, y cuando otros observan a uno como alguien que ha percibido, lo que no puede negar es la percepción. De esta manera se alcanza una socialidad innegable. Al evitar (e incluso evadir) el lenguaje, el arte logra un acoplamiento estructural entre sistemas de conciencia y sistemas de comunicación. Aunque aquí lo decisivo está en cómo y para qué se utiliza esto.

IV

Antes de continuar, es importante la siguiente aclaración. Tanto la conciencia (que percibe) como el sistema social (que comunica) requieren tiempo para construirse como diferencia frente al entorno. Son, pues, sistemas constituidos por acontecimientos cuyo surgimiento y desvanecimiento están referidos directamente al sistema; no pueden, pues, darse de manera aislada. Como acontecimiento cada uno de los presentes actuales consuma una relación

consigo mismo, sólo posible cuando dicha relación se establece simultáneamente como diferencia entre pasado y futuro. Esto significa que, a la hora de remitirse recursivamente al horizonte del tiempo —por el momento inactual— de pasado y futuro,[37] la relación se determina a sí misma. A esto es precisamente a lo que se alude con el término autopoiesis, y también así se aclara que este modo de reproducción es enteramente diverso del modo de reproducción (también autopoiético) bioquímico de la vida. No debe olvidarse, porque la comunicación que se hará a través de la obra de arte requerirá tiempo.[38]

Aquí no sólo se trata de que el artista deba primero producir la obra antes de poder ser contemplada: cada observación que participa del suceso del arte es un proceso temporal, una sucesión de acontecimientos ordenados como sistema. No sólo las acciones que producen la obra de arte deben seguir una secuencia que les permita orientarse siempre sobre lo decidido y sobre las posibilidades incluidas y desechadas. La consideración incluye la obra de arte temporal, por tanto, la actualización por pasos de las referencias —en el contexto de aquellas distinciones que se han dejado de lado. 'Con una mirada' no se tiene ningún acceso a la obra de arte; cuando mucho, se llega a una estimulación o irritación que podrá aprovecharse para contemplar la obra de arte con más profundidad y detenimiento. Se necesitan indicadores para reconocer la obra de arte

[37] Heinz von Foerster llama a esta potencia 'memoria'. Véase: "Was ist Gedächtnis, daβ es Rückschau und Vorschau ermöglicht?" en: Heinz von Foerster, *Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke*, Frankfort 1993, pp. 299-336.

[38] Este resultado es sostenido también desde bases teóricas diversas. Así para Lyotard 'phrase' es un acontecimiento del habla que produce una diferencia y que se desvanece si no está enlazado (enchaînement). Véase a Jean-François Lyotard, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, tr. alemana, Berlín 1986, sobre todo p. 12 y ss. Para eso no se necesita como precedente ningún sujeto que lo 'sostenga' ni que esté 'presupuesto de base'. Se realiza a sí mismo: "El acontecimiento es el instante, cuyo acontecer es invisible: simplemente acontece; pero una vez puesto allí forma parte del entramado de lo que ha sucedido. Todo instante puede ser principio presupuesto: se le aprehende más por su *quod* que por su *quid*" (*op. cit.*, p.13).

como objeto, pero estos indicadores no ofrecen ninguna clave para entender la comunicación artística. Hay experiencias y hábitos que facilitan la identificación de la obra como obra de arte, pero no hay ningún destello de aprehensión intuitiva de la armonía.[39] Volveremos sobre esto de manera detallada a propósito de la ubicación del concepto de forma (acápite VI).

Esto es válido en general y no sólo para los casos evidentes en los que la obra de arte se presenta tan sólo como secuencia de acontecimientos —como es el caso de la música, de la danza o de la representación teatral. En contraste, en estas formas se da el caso excepcional de que la secuencia sincronizada de representación y vivencia haga posible la tan descrita vivencia de la simultaneidad. También la lectura de textos requiere tiempo, ya se trate del caso de las narraciones cuando se lee la secuencia dada de las frases, ya se trate del caso de la poesía cuando se dice que no se entendió lo esencial y deberá hacerse la lectura de principio a fin para llegar a entenderlo todo. Principalmente en la consideración de imágenes y esculturas, la secuencia de su observación se deja a la libertad del observador, aunque de cualquier manera debe haber una secuencia de observación.

También la comunicación hablada (si se complementa con la escritura) abre bandas correlativas de diversos (pero coordinados) empleos del tiempo. La comunicación a través de las obras de arte abre las posibilidades; por una parte intensifica, en el caso de la música, la experiencia de la simultaneidad por el hecho de que cada remisión plena de sentido bloquea toda representación, toda remisión a lo otro. En el otro extremo, la comunicación deja en total libertad de elegir la secuencia de su observación al observador de pinturas o de esculturas, sin que con ello se pierda el control objetivo del juego

[39] Una pregunta enteramente diversa sería si hay una especie de meditación que mantiene a la conciencia en quietud (sin mociones, sin referencias) renunciando a las distinciones —como por ejemplo en la simple percepción de las obras de arte, en los jardines de los monasterios del budismo-zen, o en la contemplación de la campiña. Pero entonces ésta no sería comunicación referida específicamente al arte.

de la forma de la obra de arte. A la composición hay que agradecerle que cuando la simultaneidad se intensifica o cuando se hace posible la total desincronización, a pesar de todo haya comunicación. En ambos casos la comunicación controla los enlaces del acontecimiento de la observación —y tanto más, cuanto más improbables son las circunstancias que prevalecen. En esa medida el arte puede aumentar la conciencia de la comunicación: la conciencia se sabrá guiada por la comunicación, aunque esta discrepancia de conducción se experimentará claramente como operación propia. La autoexperiencia que se motiva por el arte se presenta como diferencia de experiencia. Esto no podría darse si en un acontecimiento aislado coincidieran azarosamente autorreferencia y heterorreferencia.

V

Únicamente si existe lenguaje puede haber arte —y esto no es tan trivial como parece. El arte adquiere su especificidad por el hecho de posibilitar la comunicación *stricto sensu* prescindiendo del lenguaje, es decir, prescindiendo de todas las normalidades asociadas a éste. Sus formas son entendidas como formas que comunican, sin utilizar el lenguaje, sin argumentación. En lugar de palabras y reglas gramaticales, las obras de arte se emplean para participar informaciones de una manera que puedan ser comprendidas. El arte permite la evasión del lenguaje —entendido como forma de acoplamiento estructural entre conciencia y comunicación. El lenguaje provoca otros efectos precisamente allí donde utiliza medios lingüísticos. El lenguaje debe ser antiguo; las obras de arte, nuevas. Éstas son diferencias decisivas que se pueden ir contrastando según sea conveniente. Pero ¿por qué la obra de arte —creada para la percepción o para la figuración imaginativa— es portadora de comunicación?

Aquí claramente no se trata de si se puede hablar, escribir, imprimir y transmitir acerca de las obras de arte. Esta comunicación secundaria en el plano de la crítica —de los comentarios, del hacer

público, de la recomendación, del rechazo— de las obras de arte tiene su propio sentido, sobre todo en el caso de requerir comentarios (Gehlen). Sin embargo, aquí no nos referimos a esto.[40] Tampoco seguimos el postulado de Kant (no obstante, parecido a nuestra tesis) según el cual los juicios estéticos (apreciación del gusto) se procesan en la conciencia, pero es su control trascendental lo que los hace universales.[41] Por tanto no se trata de un añadido de comunicación racional introducido en la formación del juicio. Más bien, yendo mucho más allá, se afirma que la obra de arte misma se produce especialmente como medio de comunicación, y alcanza (o no) ese sentido sometiéndose a los riesgos comunes (o posiblemente

[40] Esta diferencia importante entre comunicación a través del arte y comunicación acerca del arte es frecuentemente poco apreciada (por ejemplo, en Gerhard Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne* tomo 1: *Von Kant bis Hegel*, Opladen 1993), con la consecuencia de que la diferenciación de un sistema autónomo del arte es tratado, entonces, tan sólo como diferenciación de un tema particular de la comunicación acerca del arte.

[41] Compárese *Kritik der Urteilskraft* § 21. Un texto muy singular que requeriría de una aclaración más detallada. Por un lado, pasa por alto la pregunta acerca de si se puede comunicar generalmente lo percibido; o dicho de otra manera: acerca de cómo se puede filtrar lo comunicable de lo percibido. Y también deja abierto todo aquello que se discute actualmente bajo el tema de la intersubjetividad, es decir, la pregunta acerca de la situación de las condiciones trascendentales de posibilidad de un *alter ego*. En ambos aspectos, el texto opera ingenuamente. En este lugar, casi parece que los controles trascendentales no pueden ser introducidos mediante la reflexión interna acerca de los hechos de la conciencia, sino solamente mediante la reflexión de su comunicabilidad. Ofrezco un fragmento: "Erkenntnisse und Urteile müssen sich samt der Überzeugung, die sie begleitet, allgemein mitteilen lassen; denn sonst käme ihnen keine Übereinstimmung mit dem Objekt zu; sie wären insgesamt ein bloβ subjektives Spiel der Vorstellungskräfte, gerade so wie es der Skeptizismus verlangt." El problema de la percepción es ocultado por el hecho de que en la versión kantiana se trata solamente de dar a conocer el estado de ánimo (naturalmente aún más problemático), es decir, "die Stimmung Erkenntniskräfte zur Erkenntnis überhaupt, und zwar diejenige Proportion, welche sich für eine Vorstellung (wodurch uns ein Gegenstand gegeben wird) gebührt, um daraus Erkenntnis zu machen".

aumentados) de toda comunicación. Esto sucede *utilizando las percepciones en forma ajena a su finalidad.*

La percepción es una operación, un requerimiento orgánico y aprendido simultáneamente. La conciencia confía, como es usual, en sí misma, en sus hábitos; o, con más exactitud, en su memoria actualmente operante, en pruebas de consistencia efectuadas rápida e inconscientemente y sobre todo ahorrando capacidades de atención cuando hace caso omiso: ver es no-ver. La comunicación puede fascinar a la percepción y por razón de ello dirigir su atención. Se advierte y por eso se tiene cuidado. No obstante, esto opera lo suficientemente rápido si la conciencia persiste en sus hábitos aprendidos de percepción. Uno va por el museo con catálogo en mano y se llama la atención: aquí cuelga un Rafael —y uno se dirige allí para contemplarlo con detenimiento.[42]

No obstante un desvío —de esta naturaleza— de la percepción mediante la comunicación no es lo que se espera de la obra de arte. Pero, ¿si no es eso, entonces qué?

En apariencia el arte busca una relación distinta —infrecuente, irritadora— entre percepción y comunicación *y esto es únicamente lo que se comunicará.* Supeditarse al concepto de comunicación aquí sostenido impone el criterio acerca de si se debe partir de la diferencia entre información y acto de darla a conocer, y si esta diferencia constituye la clave para entender la obra de arte. Y éste es precisamente el caso. O dicho más exactamente, la evolución del arte

[42] Véase una explicación prematura de esta disposición de atención/desatención en los museos en: Roger De Piles, *Cours de peinture par principes*, París 1708, pp. 12 ss. Y el pintor o se enoja o se especializa en la captación de la atención. En el mismo tiempo, Jonathan Richardson, se queja de manera muy similar, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur* (1719), citado según *The Works*, Londres 1773, reimpresión Hildesheim 1969, pp. 241-346 (244), de que los Gentlemen "overlook beauties wich they do not expect to find", y trata de remediarlo mediante una nueva ciencia del conocedor. Por lo demás, también Baudelaire comienza su célebre ensayo *Le peintre de la vie moderne* precisamente con esta observación acerca de los observadores preinformados (*Oeuvres complètes*, éd. de la Pléiade, París 1954, p.881).

realiza dicho criterio en la medida en que separa fines —impuestos desde lo otro o dirigidos hacia lo otro: fines religiosos, políticos, pedagógicos. Todo lo que se produzca de manera 'artificial' provoca en quien lo percibe la pregunta: ¿para qué? Como *naturaleza* —en el sentido vétero europeo— cuenta aquello que por sí mismo surge y desaparece. Como *téchne* o como *ars* cuenta, por el contrario, aquello que ha sido elaborado persiguiendo una finalidad. Inicialmente la oposición *physis/téchne* (o *natura/ars*) dominó la semántica de la comunicación acerca del arte. Esto condujo a una mezcla tornadiza de aversión religiosa y admiración profana frente a aquello que fue producido desviándose de la naturaleza —aunque imitándola y observando sus 'leyes'. Todavía en el siglo XVIII cuando se intenta la separación de estos preceptos se sigue respetando dicha semántica y se declara como válido únicamente el arte bello cuya finalidad propia sea no perseguir finalidad alguna.[43] La teoría del arte se embrolla en una paradoja abierta, dado que no puede deshacerse (sólo negar) de las distinciones que sirven de preceptos en la tradición.

Estas preguntas por la reflexión semántica o autodescripiciones del sistema/arte las dejaremos para un capítulo posterior. Por el momento importa tan sólo hacer ver cómo el rendimiento peculiar de la obra de arte se oculta en esta reflexión semántica. Mientras se trate exclusivamente de superar la distinción naturaleza/arte en la paradoja de 'el fin por sí mismo' (*Selbstzweck*), no se hará evidente que la pregunta por la intención de una obra de arte que no persigue 'ningún fin' *fuerce la distinción entre información y acto de darla a conocer*. Ciertamente, en conexión con esto se puede argüir de inmediato que el entendimiento de la obra de arte urge el

[43] Acerca de "lo perfecto en sí mismo" y, precisamente por ello, acerca del "fin absoluto" en: Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Ästhetik ung Poetik: Kritische Ausgabe*, Tübingen 1962, p.6 —justamente conservando la categoría de finalidad, debido al hecho de que "das Unnütze oder Unzweckmässige" puede "unmöglich einem vernünftigen Wesen Vergnügen machen". Se ve: la antropología natural de orientación teleológica no avanza con la misma rapidez que el sistema del arte; no puede todavía ser abandonada, ya que esto requeriría una revisión radical del concepto del hombre.

entendimiento de los medios artísticos. Sin embargo, aun dicho argumento está concebido desde el esquema fin/medios, donde los fines son siempre indicaciones de efectos externos, es decir, prestaciones de una competencia asegurada cosmológica o socialmente. No obstante, la pregunta irritadora del 'para qué' quizás sirva tan sólo para buscar la información que debería venir dada con la obra de arte. La fórmula conclusiva de 'fin en sí mismo' oculta el hecho de que el entendimiento funciona de manera comunicativa, por tanto que absorbe la diferencia información/acto de darla a conocer y la mantiene disponible para una comunicación posterior —de otra manera la comunicación fracasaría. El mismo problema se presenta del otro lado cuando se considera que, la mayoría de las veces, los artistas no son capaces de informar de manera satisfactoria acerca de sus intenciones. Es necesaria una intención primera para cruzar el límite entre el espacio-sin-marca y el espacio-con-marca. Pero este cruce que *produce* una distinción (que delimita una forma) él mismo no puede *ser* una distinción:[44] excepto en el caso del observador que, por su parte, observa (efectúa, delimita) dicha distinción. Por tanto, la intención inicial del artista no es en absoluto 'su' intención —si con esto se alude a estados de conciencia autoobservados— sino que es propia de lo que se atribuye como intención cuando se examina la obra de arte. La intención no se deja re-verbalizar, o en todo caso, no independientemente de la información extraída a partir de la observación misma de la obra de arte. Aquello que como obra de arte se propone a la observación, consuma una aportación singular a la comunicación intraducible por otro medio. Así el artista puede ver lo que quería, cuando ve lo que ha hecho.[45] También él participa, en primer lugar, como observador y sólo secundariamente

[44] Aquí se puede encontrar la razón de que Hegel considerara necesario un concepto de *inmediatez*, aunque para el pensamiento toda inmediatez se presenta retrospectivamente como mediada.

[45] "Erst durch das Kunstwerk erfährt er (der Künstler N.L.), was er mit seiner Thätigkeit gewollt hat", dice Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, editado por Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Leipzig 1829, reimpresión Darmstadt 1973, pp. 115 y 122: "Dem Künstler *entsteht* das Kunstwerk

como quien decide o como hábil ayudante —de forma puramente corporal— en la ejecución de la obra de arte.[46] (Queremos recordar que desde el punto de vista causal la obra de arte no se generaría sin esta participación y que eso mismo es válido para toda comunicación).

A quién debe atribuirse la creación de la obra de arte —¿a las señales y limitaciones que ella misma da a conocer en el proceso de su generación?, ¿al artista que la crea?, ¿al sistema social arte (con su historia de temas, estilos, afirmación de juicios)?, ¿a la crítica que la acompaña y que se cree llamada a hacer historia?—, se convierte en una pregunta de segunda importancia, y aquí la sociología podría emitir un juicio diverso al de la estética. Lo decisivo —como en toda comunicación— está en que la diferencia información/acto de darla a conocer sea el punto a partir del cual se pueda enlazar otra comunicación de índole artística o lingüística. Pero entonces la pregunta es: ¿y esto, para qué? La ausencia de una respuesta firme o el constante cambio de respuestas en el curso de la historia, no constituyen ninguna objeción: es algo típico, sobre todo para el arte mayor, significativo. No se trata de un problema que una vez resuelto tendría como consecuencia el dejar de ser problema. En todo caso, se trata de una provocación para emprender la búsqueda de sentido y para lo cual las mismas obras de arte tienen preestablecidas más bien limitaciones y no necesariamente resultados. En el principio está la diferencia, la cesura de una forma reguladora de todo lo que ha de venir —que estructura lo perceptible y a la vez, como cesura 'artificial', introduce en el mundo la diferencia de información/acto de darla a conocer. E incluso cuando la forma se introduce azarosamente —como algo que no se diferencia de lo cotidiano, como

---

mehr, als es von ihm *gemacht* wird. Er lernt seinen vollen Vorsatz und seine Idee selbst erst dann ganz kennen, wenn das Kunstwerk vollendet ist".

[46] El que esto también por parte de los artistas pueda ser visto e incluso pretendido de esa manera, lo muestra la concepción sobre el arte de Franz Erhard, Walther Michael Lingner, *Kunst als Projekt der Aufklärung jenseits reiner Vernunft*; él mismo como (comp.), *Das Haus in dem ich wohne: Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Eberhard Walther*, Klagenfurt 1990, pp. 15-53 (42 y ss). Véanse también otras aportaciones en el mismo tomo.

nonsense—[47] entonces la pregunta se hace más radical: ¿por qué esto se produce ahora como obra de arte?

Cuando la diferencia es reconocida (y propuesta) como arte ya no puede desaparecer. En el arte la diferencia se vuelve (o no) productiva: aporta algo a la autopoiesis del arte o desaparece como desecho en el basurero. En todo caso se distingue de la puesta en marcha de una comunicación lingüística por el hecho de que opera en el medio de lo perceptible o de lo imaginable, sin hacer uso de la especificidad de sentido del lenguaje. Se puede servir de medios lingüísticos —como en la poesía— pero tan sólo para destacar que de alguna manera no descansa sólo en el entendimiento de lo dicho.

Dado que hemos partido de la percepción se presumirá que sólo esto tiene validez para las así llamadas artes plásticas. Todo lo contrario: vale —y aun más dramáticamente por ser menos obvio— para todo el arte formado con palabras, para la poesía.[48] Las 'afirmaciones' de un poema no se dejan parafrasear, no se dejan resumir en un enunciado codificado por los valores de verdad o falsedad.[49] El sentido se transmitirá a través de las connotaciones —y no de las denotaciones; a través de la estructura ornamental de las referencias (que recíprocamente se limitan y que se exhiben en forma de palabras), pero no a través del sentido lógico de la frase, no a través del

[47] Especialmente acerca de ello, Winfried Menninghaus, *Genie und Unsinn: Zur Poetik Immanuel Kants und Ludwig Tiecks*, citado según el Ms. 1994.

[48] También la poesía se debe tratar como arte, opina Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, citado según las *Obras* en dos tomos, Berlín 1980, tomo 2, p. 155; sin embargo, esta opinión es aparentemente tan poco obvia que se debe exhortar explícitamente a ello.

[49] Véase acerca de ello, con base en penetrantes interpretaciones, Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Nueva York 1947, en resumen pp. 192 ss., y en forma breve p. 74: "The Poem says what the poem says", y no se puede decir de ninguna otra manera; o p. 201: "To refer ..to...a paraphrase of the poem is to refer...to something outside the poem." Mientras tanto, esta comprensión es digna de los libros de texto. Véase, p. ej., John Ciardi/Miller Williams, *How does a poem mean?* (1959), 2ª edición Boston 1975.

sentido proposicional de las afirmaciones. El texto artístico se distingue de la fisonomía del texto normal —el cual, como se dice en el argot posmoderno, procura ser 'readerly' y con ello deja instalado al lector en el papel pasivo de sólo entender—; se distingue porque exige del lector un 'rewriting', una nueva reconstrucción del texto. O con otras palabras: el texto artístico no se empeña en repetir automáticamente el sentido conocido del signo, sino busca —a pesar de la advertencia— romper con los automatismos y hacer que el entendimiento de un texto se prolongue hacia la obra de arte.[50] Sería desconcertante subsumir el texto artístico bajo el concepto de lectura[51] —independientemente de cómo se imagine la participación de la conciencia. Más bien se trata de averiguar en las palabras qué sonidos y qué referencias de sentido se implican mutuamente. No se quiere decir otra cosa, cuando afirmamos: las palabras se utilizan como *medio* y no con miras a un sentido inequívoco-denotativo.[52]

La particularidad del arte textual no radica en la comunicación del sentido de la frase —sentido que debería entonces estar formulado de modo que fuera lo más fácilmente comprensible. Por eso, alrededor del siglo XVIII el autor se retira del texto o, en todo caso, se abstiene de aclararle al lector sus intenciones comunicativas.[53] No se debe generar la impresión de que el autor trate de abastecer con informaciones al lector o de que quiera exhortarlo a ajustar su estilo de vida a la moral. En lugar de ello, la elección de las palabras como medio obliga a una combinación inusualmente densa y cons-

[50] Cfr. acerca de ello, Christoph Menke-Eggers, *Die souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrungen nach Adorno und Derrida*, Frankfort 1988, pp. 45 ss.

[51] El que existan textos hechos explícitamente de manera ilegible, lo sabrá cualquier conocedor de la literatura moderna. Sin embargo, con ello simplemente se ha forzado una limitación de aquello que siempre se ha hecho.

[52] Explícitamente acerca de ello, cap. 3.

[53] *Vid.* acerca de ello, Dietrich Schwanitz, "Zeit und Geschichte im Roman-Interaktion und Gesellschaft im Drama: zur wechselseitigen Erhellung von Systemtheorie und Literatur", en: Dirk Baecker et al. (comps.), *Theorie als Passion*, Frankfort 1987, pp. 181-213.

tante de autorreferencia y heterorreferencia. Las palabras tienen ('significan') un significado de uso normal, por eso remiten a algo diferente y no sólo a sí mismas. Pero también tienen (y 'significan') un sentido específico dentro del texto, en tanto realice y mantenga las recursiones de éste.[54] La obra de arte textual se organiza a sí misma con ayuda de estas remisiones autorreferidas que combinan sonoridad, ritmo y sentido. La unidad de autorreferencia y heterorreferencia radica en la perceptibilidad de la palabra. La diferencia de estas dos direcciones puede llevar a crasas divergencias: por ejemplo, que las palabras signifiquen lo contrario de su uso común. Por tanto, la articulación de diferencia y unidad no se trasmite únicamente a través de los temas (amor, traición, esperanza, vejez —o lo que sea). Esto también, pero la calidad artística de un texto no se encuentra en la selección del tema, sino en la selección de las palabras. En la poesía la obra de arte se unificará, como en ninguna otra parte, con su autodescripción.[55]

Todo esto habremos de elaborarlo con más detalle en lo que sigue. Por lo pronto, dejamos anotado el efecto disparador de la diferencia específica: poner en marcha, si se logra como forma, un tipo específico de comunicación que se sirve de la capacidad de percepción o de la imaginación y que, a pesar de ello, no se confunde con el mundo percibido normalmente. Porque la obra de arte es producida, se vuelve imprevisible —y con ello satisface la condición previa indispensable de toda información. Lo notorio de la forma/arte —como también lo destacado de los medios acústicos y ópticos del lenguaje—, produce una fascinación que al modificar el estado del sis-

[54] Earl R. Wasserman, *The Subtler Language: Critical Readings of Neoclassic and Romantic Poems*, Baltimore 1959, p. 7, habla, para explicar la autorreferencia de los poemas (a diferencia de la heterorreferencia), de " the interactive capacities of any of the properties of words...including connotation and the capacity of a word to carry more than one reference as a symbol, metaphor, ambiguity, or pun: position and repetition; word order; sound; rhyme; even orthography".

[55] Así ya (comparando con el trazo de las líneas en las artes plásticas), Karl Philipp Moritz en *op. cit.*, p. 99 s.

tema se convierte en información —como *difference that makes a difference* (Bateson). Y esto precisamente es comunicación: ¿si no, entonces qué?...

VI

En la actualidad, apenas si se advierte el impacto teórico de la voltereta provocada por los análisis sustentados en la diferencia —y que tiene que ver, sobre todo, con la modificación radical del concepto de mundo. Presuntamente, dicha modificación se puede reconstruir de mejor manera si se parte del concepto de forma.

La doctrina de la forma —por cierto, la única válida hasta hace poco, puesto que no ha requerido de mayor esfuerzo de definición a falta de otra alternativa— la ha conceptuado como contexto ordenado de elementos, es decir, desde adentro. Forma se define recurriendo a la distinción finito/infinito y, en este sentido, equivale a *Gestalt*.[56] Desde el punto de vista psicológico corresponde a la posibilidad de percibir la inmediatez de la forma como unidad, sin recurrir al análisis. Su concepto opuesto, el de azar, está determinado por la presencia de elementos que no quedan ligados a una forma; es decir, a sucesos enteramente azarosos. Las primeras teorías de la información y la cibernética partieron de este concepto de forma y en su virtud preguntaban por las posibilidades cuantitativas del cálculo de la improbabilidad —en el sentido de relación entre redundancia y variedad en el cálculo matemático de las formas.[57] Su tematización se centra en el receptor de la información transmitida

[56] "Un tutto organico" —así define por ejemplo Umberto Eco el concepto de forma—, *Opera aperta* (1962), 6ª ed. Milán 1988, p. 22.

[57] Véase, p. ej., Abraham Moles, *Information Theory and Esthetic Perception*, tr. al inglés, *Urbana* III. 1966, p.57: "By *form* (Gestalt) we mean here a group of elements percived as a whole and *not* as the product of radom collection. More precisely, a form is message, wich appears to the observer as *not* beeing the result of radom events".

y, por tanto, en un observador. Como contra-concepto, tan sólo se utiliza el concepto de azar.

La inversión teórica del concepto de forma, sustentada en la diferencia, traslada su punto gravitacional: ya no es el orden contenido en la forma sino su diferencia. Aquello que es considerado como azar no es sino el 'otro lado' de la forma —a fin de cuentas, toda diferencia, en la medida en que se marca como unidad, queda subsumida bajo el concepto de forma. Este paso ya lo había efectuado Kandisky: "La forma, en sentido estrecho, no es otra cosa que delimitación frente a lo otro: denominación hacia afuera. Pero dado que lo externo oculta necesariamente lo interno (fuerte o débilmente conforme a su apariencia), así toda forma tiene contenido interno. *La forma es por consiguiente exteriorización del contenido interno*".[58] Pese a la torpeza de la formulación se puede reconocer muy bien lo explosivo de un concepto de esta índole o, todavía mejor, se puede reconocer lo novedoso de la intención artística como para que Kandisky trate de expresarlo en palabras. No obstante, tenemos que insistir y preguntar cómo es que se debe entender 'exteriorización': ¿como traspasar el límite?, ¿como operación?, ¿como algo que requiere tiempo? Hoy día esta conceptuación del límite de la forma y su entendimiento como operación ya no sorprendería más a ningún artista ni a cualquier poeta: "*Form, in essence, is the way one part of the poem (one movement) thrusts against another across a silence*".[59]

Si la diferencia se entiende como forma; o al revés, la forma como una distinción compuesta de dos lados, entonces, la distinción se contiene completamente a sí misma. "*Distinction is perfect continence*".[60] Ninguna otra cosa la sostiene. Es sentido y desenlace reiterado de la operación que la introduce en el mundo. Gilles Deleuze también llega a esta conclusión al buscar aquello que se podría llamar sentido (*sens*): el sentido presupone 'series' en cada uno de

[58] Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1912), 7ª. Edición, Berna 1963, p. 69.

[59] Así, Ciardi/Williams en *loc. cit.*, p. XXII (realzado por los autores).

[60] Spencer Brown en *loc. cit.*, p. 1.

los lados; es 'articulación de diferencia',[61] por tanto, paradoja —sin significar 'existencia'. Las distinciones participan en el mundo al dividirlo y hacer observable lo que señalan. Desde luego, la manera de entender la forma como distinción, contradice el concepto ontológico de mundo, según el cual la totalidad contenida en él es comprendida y conservada por el todo omniabarcador. También contradice el concepto semiótico del signo, según el cual la forma se debería entender como un signo que remite a algo diverso. Se abandonan, pues, tanto la unidad ontológica del mundo visible que tan sólo excluye al no-ser, como la teoría del signo la cual mide el significado de los signos en tanto remiten a algo diverso —y así justifican su función. La referencia a la 'nada' le quita al símbolo su significación —como sucede en la ontología. La teoría de la forma basada en la diferencia, en cambio, considera la forma como autorreferencia pura, únicamente por el hecho de que la forma está marcada por un límite que la divide en dos lados. La forma es límite, y además establece la posibilidad de traspasarlo: *forma formans* es *forma formata*.[62]

Cuando las distinciones se marcan como formas se aseguran dos cosas: se pueden distinguir y se pueden reproducir. Mientras que la percepción se las arregla con distinciones no-formadas, la comunicación presupone elaboración de formas en un doble sentido: como condición para la concurrencia de diversos sistemas psíquicos —quienes perciben las palabras o los signos como diferencias—, y para garantizar la capacidad de enlace de la comunicación. La comunicación recurre a lo ya comunicado y anticipa otras comunicaciones posibles; en este sentido identifica algo como repetible. Con ello no se trata tan sólo de establecer una secuencia temporal de sucesiones 'adecuadas', sino de la presencia de recursividad en el momento en que se genere cualquier operación. Este estado de cosas debe ser comprendido con toda exactitud —sobre todo cuando se trata de entender el lenguaje y cuando la comunicación, lejos del

[61] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, París 1969, pp. 37, 41.

[62] Reencontraremos esta idea bajo el nombre de "autopoiesis".

ámbito de la articulación lingüística, se apoya en formas autoproducidas en el ámbito de lo perceptible.

Las formas deben constituirse *asimétricamente,* pues su sentido es poner a disposición, para operaciones ulteriores, procesamientos, aumentos de complejidad..., uno de sus lados (su lado interno) —pero no el otro (su lado externo). Las formas surgen con el *rompimiento de la simetría.* Esta ruptura de la simetría será considerada o como imposición o como acontecimiento. Y está dotada de positividad simple más allá de cualquier afirmación o negación —dado que ambos conceptos designan la marca de una distinción. Se trata por tanto de una conceptuación prelógica —la lógica sólo prevé aplicaciones específicas. En la retrospectiva de cualquier diferenciación ya actualizada, la simetría aparece como indiferencia —así en Schelling—, y la indiferencia como símbolo posiblemente religioso —aunque nunca de seguro como símbolo artístico del mundo, pues se debe renunciar a él cuando se constituyen las formas.

En el sentido teórico de la diferencia, el concepto de forma presupone al mundo como 'unmarked state'. La unidad del mundo es inalcanzable: no es ni suma, ni agregado, ni espíritu. Cuando una secuencia de operaciones da comienzo a partir de la diferencia que ella misma crea, inicia con un punto ciego. Salta desde el 'unmarked state' —en donde no se puede ver nada y en donde ni siquiera se puede hablar de 'espacio'—, hasta el 'marked state' y establece un límite, traspasándolo.[63] La marcación genera el espacio de la dis-

[63] Stepahn Mussil, "Literaturwissenchaft, Systemtheorie und der Begriff der Beobachtung", en: Henk der Berg/Matthias Pragel (comps.), *Kommunikation und Differenz: Systemtheortische Ansätze in der Literatur-und Kunstwissenchaft*, Opladen 1993, pp. 183-202, señala con razón que aquí se debe distinguir entre el mundo antes de cualquier distinción (para lo cual falta un concepto en Spencer Brown), y el espacio que surge como "unmarked space", cuando se separa un "marked space." Por lo pronto, Spencer Brown, necesita tan sólo este segundo término que a él le señala lo que desde el *marked space* es accesible cuando se traspasa el límite. Sin embargo, esta limitación (que es suficiente para fines del cálculo), no excluye que se pregunte adicionalmente acerca del estado del mundo —el cual rompe con la indicación "draw a distinction". Y, en el mismo sentido, que se pregunte acerca de la unidad de la distinción *mar-*

tinción: la diferencia entre 'marked space' y 'unmarked space'. Elige —de entre infinitamente muchas— una distinción, para delimitar la construcción posterior de la obra de arte. Con la ayuda de la primera diferencia puede distinguir un lado del otro y así conectar la siguiente operación dentro del 'marked space'. Distinguir sirve para encauzar operaciones de enlace —las cuales, luego, pueden efectuar distinciones posteriores—; de allí que se deba decidir, por ejemplo, si algo ha de contemplarse como arte o como naturaleza. No se puede el querer las dos cosas a la vez, a no ser que se recurra a otra distinción, por ejemplo, a la afirmación de que ambas pueden ser bellas —a diferencia de feas—, o interesantes —a diferencia de aburridas. Dicho de otra manera, si se utiliza como argumento de la falta de diferencia de lo diferenciado, la distinción pierde el sentido de su función. Por supuesto, puede afirmarse que ambos lados pertenecen a una distinción determinada (y a ninguna otra), pero entonces, habrá que distinguir esa distinción de otras distinciones. Con ello se repite el presupuesto de que la distinción específicamente utilizada no puede señalarse como unidad. El punto ciego será tan sólo diferido, y la expectativa de Hegel según la cual la antítesis marcada con una distinción se haría translúcida (o en su terminología: espíritu), mediante secuencias dialécticas que incorporaran niveles más abarcadores, nunca podrá realizarse.

Una de las peculiaridades de la forma que pretende generar arte, parece ser el hecho de aspirar, desde el inicio, al logro de una 'doble clausura': la interna y la externa. Hacia fuera, la obra de arte

---

ked/unmarked space. En una fase posterior del cálculo, Spencer Brown toma esto en cuenta mediante el concepto de "unwritten cross," (en *loc. cit.*, p. 7, *vid.* acerca de ello también Matthias Varga von Kíbed/Rudolf Matzka, "Motive und Grundgedanken der 'Gesetze der Form'" en: Dirk Baeker (edit.), *Kalkül und Form*, Frankfort 1993, pp. 58-85 (69 y s., 77). Véase también la distinción de Hegel entro lo infinito como lo opuesto a la finitud y como lo realmente infinito en: *Werke* tomo 16, Frankfort 1969, pp. 178 y s. Para separar estos dos conceptos, queremos hablar en lo siguiente de *unmarked state*, cuando se hace referencia al estado sin distinciones del mundo, y de *unmarked space*, cuando se hace referencia al concepto opuesto a *marked space*.

se debe distinguir de las cosas, de los sucesos: no debe perderse en el mundo. Hacia adentro, la forma/arte se clausura por el hecho de que la posición de la forma delimita el espectro restante de las posibilidades. A fin de cuentas, la clausura interior es la clausura exterior ya que la forma/arte se circunscribe en el marco que ha generado y no puede transgredir.

Esto no quiere decir que la obra de arte no admita formas que la lleven más allá de sí misma. El paisaje representado en la pintura presupone su extensión más allá del cuadro. En un poema de la colección 'The Underwoods', Ben Jonson espera haber representado el 'morning kiss' para hacerse merecedor de un beso.[64] No obstante la 'confusión' de marcos conscientemente provocada siempre debe generarse dentro de la obra misma, por ejemplo, en el texto mencionado, mediante la autocita. El atractivo de la maniobra radica en el hecho de que el marco exterior reentra en la obra, sin disminuir su función delimitadora del 'unmarked space' del mundo.

El hecho de introducir la distinción ofrece, para el otro lado, una doble posibilidad. Éste puede dejarse como está, es decir, indeterminado como 'unmarked space'. En el caso de querer alcanzarlo, se debe cruzar el límite; sin embargo, una vez alcanzado, ya no se avanza más, y al regresar, todo permanece tal y como se había dejado. En cambio, si en el lado [contrario a aquél] se busca y se señala una forma, al momento de regresar *sucede que el punto de partida se ha modificado*. Ahora es el otro lado del otro lado. Se llega así a un enriquecimiento de sentido, pero también a la percepción de contingencia no advertida en la ejecución de la primera diferencia. Se llega a la re-descripción[65] que puede ser crítica y estimular su

[64] "And, if such a verse as this, may not claim another kiss" de: *Claiming a Second Kiss by Desert*, citado según Ben Johnson, *The Complete Poems*, New Haven 1975, pp.131 y s.

[65] En la retórica interna del grupo Art & Language, se habla de "redescripción"; sin embargo, sobre todo en referencia a estilos o a obras que se manejan como ejemplares. Véase Michael Baldwin/Charles Harrison/Mel Ramsden, "On Conceptual Art and Painting, and Speaking and Seeing: The Corrected Transcripts" *Art-Language* N.S.1 (1994), pp. 30-69. No obstante, el significado

modificación. Sin embargo este procedimiento presupone que al fijarse una forma se produce *eo ipso* otro 'unmarked space' y por consiguiente, la imposibilidad de alcanzar o representar al mundo. Toda distinción es al mismo tiempo la distinción entre 'marked space' y 'unmarked space'.

Que toda fijación de la forma genere un flanco abierto, aclara también que, a pesar de la unidad de la obra producida, el arte se puede observar tan sólo con relación al tiempo —tema muy discutido desde el Laokoon de Lessing.[66] No obstante, no es suficiente con pensar en un movimiento suspendido el cual tendría que continuar mentalmente un observador. La temporalidad integrada se debe experimentar más bien como reconstrucción del estado inacabado de la obra de arte. Las formas se deben observar como si todavía no se hubiera dispuesto de su otro lado, para luego determinar con qué otras formas se habría aprovechado el margen disponible. Dicho de otra manera: se trata de la reconstrucción de las contingencias y de sus reducciones recíprocas, y un esquema temporal ayuda a obtener la idea de que todo podría ser de otra manera —aunque no sea tan convincente como la efectivamente lograda por la obra de arte. Por consiguiente, cada forma fijada promete algo diverso —sin llegar a determinarlo. Simultáneamente, suspende la homogeneidad de todo aquello que no es y penetra su 'unmarked space' con sugerencias y con la dicotomía logrado/malogrado según otra fijación de formas.

---

total de esta reactualización continua de las "redescriptions" se nota apenas cuando se hace referencia también a los actos singulares de la determinación de la forma. Entonces se ve: se trata de intentos de objetivización de la doble contingencia, de intentos de observar las obras de arte como conversaciones en sí. Baldwin *et al.* p. 63 hablan de "dialogic aura" (con lo cual , "aura" también podría significar: señalización de un *unmarked space* —el cual también ha sido producido). Agradezco a Christian Matthiessen su ayuda para lograr un encuentro con los miembros del grupo Art & Language.

[66] Para un análisis con medios modernos de teoría, *vid.*, por ejemplo, Friedrich Kramer, "Schönheit als dynamisches Grenzphänomen Zwichen Chaos und Ordung ein Neuer Laokoon", *Selbstorganisation* 4 (1993), pp. 79-102.

Un modelo de esta complexión se encuentra en el mencionado cálculo de las formas de Spencer Brown.[67] Aquí, en primer plano, se trata de la reconstrucción del álgebra de Boole, bajo la condición de que para la aritmética y para el álgebra se emplee un solo operador. El operador será introducido a través de una consigna: 'draw a distinction'. Sin ningún tipo de diferenciación, el mundo no es más que un 'unmarked state'. Cada operación introduce una diferencia y discrimina. Esto puede tan sólo suceder o no suceder. La indicación requiere un 'motivo' para ser introducida —el cual, sin embargo, carece de importancia para el desarrollo posterior de las operaciones. Por el hecho de la diferenciación, la secuencia operativa se desarrolla casi automáticamente. El motivo inicial —como lo confirma la teoría de la evolución— es algo azaroso e irrelevante para la construcción de un orden: basta cualquier casualidad.

La transición desde el 'unmarked state' hacia el 'marked state' se hace particularmente evidente si la forma seleccionada por el artista es *nueva*.[68] Independientemente de las preferencias histórico temporales por la novedad —que han acompañando al arte desde el comienzo de su diferenciación—, existe la *función simbólica* de la novedad que no requiere ningún aseguramiento de tipo comparativo. La impresión de novedad señala de inmediato el paso de una transición del estado sin marca del mundo hacia el estado marcado del mundo, creando un 'marked space' dentro del cual la obra de arte se despliega. Esto sólo es posible si el contexto de la obra de arte contiene suficientes elementos conocidos para soportar la marca de una novedad y para resaltarla. Por ello, lo nuevo, lo sorprendente, tiene siempre una doble función: por un lado, siempre está sobredeterminado por la oposición marca/sin-marca; por el otro, juega un papel decisivo en la combinación de formas de la obra de arte.

[67] Véase: *Laws of Form* en *loc. cit.*

[68] Así, Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington Ind. 1978, p. 26, entiende el valor poético de los neologismos como "a relationship between two equivalent forms, one marked and one unmarked. The unmarked form ante dates the text, the marked one does not." Véase también "Poétique du neologisme", en: *La production du texte*, París 1979, pp. 61-74.

Pero, dada la necesidad de la distinción para dar inicio[69], ¿cómo se puede comenzar sin haber distinguido previamente? La distinción no debe a su vez distinguirse de su propio señalamiento, al punto de reaparecer dentro de sí misma.[70] En la literatura antigua este problema se trató mediante conceptos quasi objetivistas y por eso pudo ocultarse, por ejemplo, bajo el supuesto de una inspiración proveniente de poderes superiores, o de lo inexplicable del ingenio, o de la gratuidad del azar.[71] No obstante, para el cálculo de la forma, objeto y generación del objeto son la misma cosa (en este sentido un tipo de constructivismo), pues ambos son el resultado —además simultáneo— de llevar a cabo la indicación: 'draw a distinction'. Sólo un observador podría distinguir entre objeto y proceso, en caso de elegir esta distinción como forma de su observación. Por eso las preguntas acerca de objetos son preguntas que sólo un observador interpone —mientras tanto, el sistema simplemente empieza a operar. Sólo un observador reconoce la paradoja (presupuesta por él mismo) del inicio y la estructura autoimplicativa del distinguir —por eso se coloca a sí mismo, al menos desde el punto de vista lógico, en un estado de perplejidad. Sólo él se topará con la paradoja y la tendrá que admitir, al igual que ocurre tanto en las operaciones matemá-

[69] De una pregunta similar se ocupan Ranulph Glanville/Francisco Varela, "Your Inside is Out and Your Outside is In" (Beatles 1968), en: George E. Lasker (comp.), *Applied Systems and Cybernetics: Proceedings of the International Congress on Applied System Research and Cybernetics*, Nueva York 1981, pp. 638-641; tr. al alemán: Glanville; *Objekte*, Berlín, 1998.

[70] Spencer Brown comienza sus reflexiones con la frase: "We take as given the idea of distinction and the idea of indication, and that we cannot make an indication without drawing a distinction (en *loc. cit.*, p. 1).

[71] Hegel, por lo menos, trata un problema similar: uno se debe distinguir para poder distinguir; no obstante, esto lo trata como inicio de la generalidad y, en este sentido específico, como inicio de la reflexión —que luego sin un lado exterior alcanza su perfección en el plano final del espíritu. Véanse, por ejemplo, las *Vorlesungen über die Religion* I (*Werke*, Frankfort 1969), p. 125: "In der Tat aber ist diese Entzweiung, dass ich Subjekt gegen die Objektivität bin, eine *Beziehung* und *Identität*, die zugleich *unterschieden* ist von diesem *Unterschiede* und es beginnt darin die *Allgemeinheit*".

ticas y sobre todo en las operaciones lógicas, como el punto ciego que posibilita todo distinguir y todo observar.[72] En el nivel de las operaciones, sin embargo —y esto también es válido para las operaciones de observación— sucede lo que sucede. La operación del distinguir discrimina: genera una diferencia en tanto sucede —y sólo si este acontecimiento es observado (después por el mismo sistema o simultánea o posteriormente por otro sistema) la diferenciación se hará relevante como forma. Sólo así se verá que la unidad de esta distinción sirve de punto ciego para posibilitar la observación.[73] La inobservabilidad de la unidad de la distinción empleada tiene la misma característica en todas las distinciones: la de la certeza que el mundo no puede ser abarcado.

La distinción inicial opone frente al 'unmarked space' del mundo aquello que distingue y señala. En su otro lado se encuentra 'todo lo demás', quedando necesariamente indeterminado qué es lo que esto sea. Así un relato comienza con el 'érase una vez'. Debido a ello limita el espacio imaginario dentro del cual se podrá desarrollar el relato —todo lo demás queda excluido.[74] Así también se de-

[72] Más explícitamente, Niklas Luhmann, "Die Paradoxie der Form", en: Dirk Baecker (editor), *Kalkül der Form*, Frankfort 1993, pp. 197-212.

[73] Compárese, acerca de ello, Elena Esposito, *L'operazione di osservatione: Costruttivismo e teoria dei sistemi sociali*, Milán, 1992.

[74] El que, a su vez, se observe esta exclusión y que finalmente llegue a fascinar a tal grado que un narrador se sienta tentado a dejar que se colapse, dejándose intervenir a sí mismo como narrador dentro de lo narrado, confirma solamente esta necesidad. Por lo demás, el narrador que interviene se debe poder distinguir del narrador intervenido por el narrador; la célebre exposición de este problema se encuentra en Tristam Shandy de Laurence Stern. Tampoco es casualidad que la obra temprana de Jean Paul "Die unsichtbare Loge" —en la cual el narrador de la historia es simultáneamente el educador del héroe y que además participa en el acontecer general—, haya quedado inconclusa; el mismo problema se presenta ya solamente en forma muy debilitada en la siguiente obra, el "Hesperus." Compárese —acerca de ello y acerca de la disolución de este problema en las formas estilísticas de Jane Austen que combinan autorreferencia y heterorreferencia—, Dietrich Schwanitz, "Rhetorik, Roman und die internen Grenzen der Kommunikation: Zur systemtheorischen Beschreibung einer Problemkonstellation der "sensibility", Rhetorik 9 (1990),

limita un área para una imagen que se quiera pintar. Sólo dentro de una forma inicial surge la imagen. De esta manera el escenario estará disponible para representaciones indeterminadas. Al levantarse y bajarse el telón, quedan definidos los márgenes de la representación, y los actores —fuera de su papel— podrán presentarse frente a la cortina para recibir los aplausos por su actuación.[75] De este modo, la escritura sirve —como se puede leer (¡) en Derrida— como signo de lo ausente para los ausentes: es decir, sirve para que el autor se autoausente.[76] El 'unmarked space' permanece inaccesible —como ya lo indica la formulación negativa—, aunque, a pesar de su aislamiento, produzca efectos visibles. Evidentemente el pintor, una vez preparada el área de la pared que ha de convertirse en imagen, puede recargarse en ella y desayunar, pero esto únicamente con ayuda de otras distinciones que delimitan el 'unmarked space'. Dicho de otra manera: el acontecimiento operativo sucede tan sólo en el lado interior de la forma; ahí, la secuencia de su realización puede enlazar formas con formas —distinciones con distinciones, por ejemplo, trazar una línea y observar qué cambia de la imagen a ser pintada: esto es, observar la línea misma y la imagen resultante —en caso de haber tolerado la línea. De este modo surgen formas

---

pp. 52-67. Véase también *Systemtheorie und Litertur: Ein neues Paradigma*, Opladen 1990. En todo caso: solamente la escritura le ofrece al narrador la libertad de elección de presentarse dentro de la obra o de evitarlo. En el relato oral, está presente de cualquier manera.

[75] Solamente es una variante de esta delimitación (sobre todo en las representaciones de óperas) que a mitad de escena se ovacione y se interrumpa la representación, mientras el público delira. En las óperas: porque aquí se puede muy bien diferenciar entre rendimiento como cantante y papel dentro de la obra. No en última instancia aquí es notable el hecho de que un público con experiencia operística no perciba como algo molesto el cambio abrupto de sonidos —desde la música más delicada o intrépida hasta las palmadas; mientras que de asistentes con sensibilidad normal se podría esperar que reaccionaran con susto.

[76] Véase: signature événement contexte, en: Jaques Derrida, *Marges de la philosophie*, París 1972, p. 365-393. Y en este caso, tampoco ayuda la firma (impresa) del texto (p.393).

capaces de enlazar los dos lados: la operación de uno de los lados tiene siempre que ver con el otro y además lo modifica. Aun en este caso, el 'unmarked space' —en el cual se aloja la secuencia operativa de la distinción— permanece como presupuesto inaccesible. *Todo* manejo y *todo* cruce de límites de una forma en un determinado rumbo regeneran el 'unmarked space' del mundo en el sentido de restringir otras posibilidades de operar —en dirección del futuro. El mundo permanece siendo mundo y se conserva detrás de todas las formas que se crean dentro de él, ya sea de manera natural o artificial. Persiste como algo invisible también y precisamente cuando es invadido por las formas; si por ejemplo, al dibujar un círculo, el mundo no está tan sólo fuera de él sino también dentro, es el mundo lo que ha sido herido por la línea del círculo. En el juego de las formas, el mundo se deja representar únicamente como paradoja inobservable de la indistinción de lo distinguido. Por eso, la práctica relacionada con el arte se comprende tan sólo como modificación del despliegue de dicha paradoja, es decir, tan sólo como creación o eliminación de formas, y no como utilización de principios y reglas —lo cual supondría una situación de salida libre de paradojas. Se podría trasladar este conocimiento a una formulación sistémico teórica según la cual la secuencia de la operación se incluye a sí misma y por eso excluye otras secuencias. O también trazar un límite tiene como consecuencia hacer posibles sólo operaciones internas —las cuales deberán observar el límite mismo. Esto significa que podrán distinguir entre sistema y entorno y señalar dicha distinción de manera autorreferencial o heterorreferencial. Lo inalcanzable del mundo se correlaciona con el cierre de la obra de arte —y finalmente con el sistema del arte.[77]

[77] Dentro de la teoría de la literatura, Paul de Man se ha dado a conocer con esta concepción de inalcanzabilidad e irrepresentatibilidad de la unidad del mundo —sin embargo, más a través de análisis de textos frecuentemente dudosos, que por medio de una conceptuación elaborada. Véase: Paul de Man, *Blindnes and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2ª. Edición, Mineapolis 1983; *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York 1984.

En contextos teóricos enteramente diversos, este conocimiento aparece en formulaciones afines. Eva Meyer, siguiendo a Gotthard Günther, designa la preferencia por una distinción —con la cual se puede señalar lo distinguido aunque el tercero tenga que quedar excluido— como la selección de una contextura. El tercero excluido debe ser depositado en las 'inmediaciones' de la contextura. Toda selección de contextura genera una inmediación de este tipo —aun el 'unmarked space' del cálculo de la forma de Spencer Brown.[78] Bernard Willms, en el caso de la política, habla sobre la presencia de lo excluido y lo aclara en el problema de la libertad y en el de la necesidad del soberano con el fin de controlar el estado de excepción.[79] Yves Barel muestra que todo rechazo también 'potencia', es decir, reproduce lo rechazado como posibilidad y con ello lo integra a la red recursiva de la autorreproducción del sistema.[80] Es también usual en las interpretaciones del Talmud preservar las interpretaciones que han sido rechazadas para, de esa manera, mantener abierto el futuro, pues el texto fue dado a conocer para todos los tiempos *y* para la tradición escrita *y* oral.[81] Jacques Derrida —como resultado de su confrontación con la fenomenología trascendental del Husserl—, designa la forma como señalización de lo ausente: "*la forme serait déjà en soi la trace (ikhnos) d´une certaine non-présence, le vestige de l´informe, annonÇant rappelant son autre*".[82]

[78] Véase Eva Meyer, "Der Unterschied der eine Umgebung schafft", en: *Ars electronica* (edit.), *Im Netz Systeme*, Berlín 1991, pp. 110-122.

[79] Véase Bernard Willms, "Politik als Erste Philosophie oder: Was heiβt radikales politisches philosophieren?", en: Volker Gerhardt (comp.), *Der Begriff der Politik: Bedigungen und Gründe politischen Handelns*, Stuttgart 1990, pp. 252-267 (260-265 s.)

[80] Así Yves Barel, *Le paradoxe et le systéme: Essai sur le fantastique social*, 2ª. Edición, Grenoble 1989, pp. 71 y s.

[81] Véase, p. ej., David Daube, "Dissent in Bible and Talmud", *California Law Review* 59 (1971), pp. 784-794, o Jeffrey I. Roth, "The Justification for Controversy Under Jewish Law", *California Law Review* 76 (1988), pp. 338-387.

[82] Así en Jaques Derrida, *loc. cit.*, p. 206 nota de pie de página 14. Véase acerca de "ichnographie" también Michael Serres, *Genése*, París 1982, p. 40

Danto, en un análisis dirigido a las mismas obras de arte, habla de interpretación, aunque sus explicaciones ponen de manifiesto lo que ha querido decir: el descubrimiento de la distinción (visible o invisible) a la que se llega —no a lo en sí, sino a lo que la distinción muestra.[83] Podemos resumir estas conclusiones, y otras similares, en la tesis de que el mundo del sentido es un mundo cerrado. O con otras palabras: el sentido es un medio universal que no puede ser negado; de esta manera, toda exclusión sólo puede ser llevada a cabo dentro del mundo y, como toda designación, únicamente en la medida en que se establece una distinción. Esta exclusión se convierte después en condición constitutiva de toda determinación. Así, las ideas más universales o los principios últimos constitutivos deben de inquirirse en vista de aquello que excluyen o hacen invisible. De este modo, el servicio que prestan como fundamento sirve sobre todo para denominar como anti-forma (como anti-materia) todo aquello que puede tan sólo estar presente como algo ausente. Aquí presumiblemente tocamos el tema de la religión.

Por consiguiente, una obra que se afirma como obra de arte, al distinguirse de todo lo demás, excluye, en primer lugar, todo lo demás y divide al mundo en sí mismo y en el 'unmarked space'.[84] Únicamente si uno delimita de esta manera, tiene sentido observar la obra de arte como algo creado con determinadas características —características que se localizan junto y dentro de la cosa. Por eso no tendría ningún sentido artístico específico cruzar este límite y allí designar cualquier otra cosa, ya que al regresar a la observación de

---

y ss., y *passim*. Se podrían encontrar muchos documentos más para este pensamiento básico de crítica de la metafísica ontológica y su sujeción a una premisa de presencia.

[83] Véase Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst*, tr. al alemán, Frankfort 1984, pp. 178 y ss.

[84] También Friedrich Schlegel había acentuado que la delimitación es lo más decisivo —de lo cual depende todo lo demás: "Das Wesentlichste Kunstwek Umriss erhält und in sich selbst vollendet wird." —en: *Gespräch über die Poesie*, en *loc. cit.*, pp. 157 y s.

la obra de arte sería como si no se hubiera cruzado ningún límite.[85] Incrustada en esta distinción, la obra de arte no es otra cosa que un objeto. Luego se puede preguntar cómo se puede distinguir un objeto de arte de otros objetos naturales o artificiales; cómo serían, por ejemplo, un mingitorio o una pala para la nieve. Como se sabe Maurice Duchamps pretendió que se aceptara esta pregunta *en la forma de obra de arte* y el mérito radica en el hecho de que esto se logra eliminado todas las distinciones sensoriales reconocidas. Pero, ¿puede la obra de arte *plantear la pregunta y al mismo tiempo responderla*?

Como es sabido, este tipo de consideraciones ha conducido a interminables discusiones sobre si es posible diferenciar y evaluar las cosas en tales términos; finalmente, se ha llegado a la conclusión de que este planteamiento es incompatible con la pretensión de universalidad del sistema del arte (*todo* podría ser arte). Por lo pronto, al parecer, la obra de arte se colapsa por la sobrecarga de la pregunta y la respuesta, además de no llegar a otra cosa sino a que se diga: "bueno, y eso qué"... Sobre la huella de esta pregunta se regresa, como desde fuera, hacia el arte. Un objeto se convierte en obra de arte por el hecho de que las formas utilizadas internamente limitan las posibilidades del otro lado correspondiente. De esta manera, lo decisivo (si ha de ser obra de arte) es que su limitación no resulte únicamente de las características materiales del medio (comprensión o peso del material, duración mínima de los tonos como para ser todavía audibles), ni únicamente de la finalidad del uso del objeto. Ni tampoco del hecho de que estas limitaciones decisivas impidan surgir la obra de arte —piénsese en la arquitectura. La obra, en cambio, obtiene el calificativo de obra de arte tan sólo por el hecho de que las *limitaciones se emplean para elevar el grado de libertad a la hora de disponer sobre limitaciones adicionales*. Considerada como objeto en los límites de una cosa o de un proceso, la

[85] Esto corresponde al "law crossing" en Spencer Brown, en *loc. cit.*, p. 2: "The value of a crossing made again is not the value of the crossing." Y: "for any boundary, to recross is not to cross".

obra de arte se abre a la posibilidad de una comunicación compacta. Se le puede designar como obra de arte para con ello adquirir una distinción visible y seguirla trabajando. Esto puede constituir el final o el comienzo de una comunicación propia de las distinciones que conforman y remiten a la trama de la obra de arte. En lo relativo al lado interior de la forma (obra-de-arte), lo que comunica la comunicación-compacta es una reserva para después ser analizada. Por así decirlo, la comunicación-compacta es comunicación a crédito: utiliza la autoridad para mostrarse posteriormente. Lo que afirma, por sobre todo, es que se podría mostrar...[86]

El lado exterior de esta forma (obra-de-arte) subsiste como 'unmarked space'. Sólo mediante la observación de las formas internamente realizadas, surge la posibilidad de disponer también sobre el otro lado; por lo tanto, de tomar decisiones que vuelvan a modificar lo que ahora se desempeña como el otro lado (el cual había servido de punto de partida). Entonces, disminuyen las posibilidades de encontrar combinaciones y aumentan las dificultades de seguir adelante. El impulso del inicio se pierde en los esfuerzos por salvar lo comenzado. Pero dado que toda determinación de un lado (y no del otro) de la forma sirve para constituir el otro lado, se genera siempre la necesidad adicional de determinación, hasta que las formas se cierran circularmente, se comentan recíprocamente y confirman aquello con lo que se había comenzado.

La tradición concibe al círculo que regresa a sí mismo como la forma perfecta. Lo que no necesariamente debe rechazarse, aunque se pueden plantear otras preguntas. La primera: ¿Qué pasa con el lado exterior, qué es lo que el círculo vuelve invisible al consumarse a sí mismo? La segunda: ¿Qué tan complejo, qué tan rico en formas es lo que el círculo incluye? Y la tercera: ¿Qué tan compleja debe ser la estructura circularmente construida, como para que incluya la posibilidad de re-entry de la forma en la forma —el teatro

[86] Respecto a las preguntas de Georg Stanitzek, *Was ist Kommunikation? Vorlage für das Kolloquium "Systemtheorie und Literaturwissenschaft"* (6-8 Januar 1994) en el Centro de Investigación interdisciplinaria (ZIF) en Bielefeld.

en la obra de teatro, o los episodios de '*comme si*' en 'Un Coup de Dés' de Mallarmé?

Únicamente bajo la condición de una complejidad estructural suficiente —la cual presupone la 'law of crossing'—, se vuelve inválida la 'law of crossing'. Esta estructura, como toda estructura circular, presupone también lo reconocible y lo imprevisto. Si después de haber operado en un lado se regresa al punto de partida, se encontrará con que dicho punto de partida ha sido modificado. No obstante, esto no cambia para nada la tesis fundamental: una distinción sólo puede utilizarse en un lado específico y nunca como unidad. La unidad de la distinción no es ninguna unidad operativa. Sin embargo, lo que logra es observar otras distinciones con ayuda de distinciones. Como resultado surge una obra que logra su propia forma (la posibilidad de ser distinguida) gracias a que está constituida internamente por formas (distinciones) que se pueden especificar desde ambos lados: "*The form within the form frames the enclosing form*".[87]

La distinción entre validez y no-validez de la 'law of crossing', así como el conocimiento de que la validez es condición de la no-validez interna de la obra de arte, designan —en estricto sentido teórico— el proceso de diferenciación del sistema del arte dentro de un mundo operativamente impenetrable.

Si respaldamos estas reflexiones, entonces nos apartamos de dos posibles puntos de partida de la teoría estética: la dialéctica y la semiótica. Esto no significa que las miradas dirigidas por estas teorías —construidas de otra manera— sean improductivas. Sin embargo, debemos conservar delante de los ojos la diferencia. Los conceptos distinción y forma no implican todavía negación. Antes bien, el otro lado está presupuesto precisamente cuando se designa con ello algo determinado. Se trata, si se lo ve así, de matemáticas y no de lógica. Por eso el objetivo de ningún modo es el de una estética

[87] David Roberts, "The Paradox of Form: Literature and Self-reference", Ms. Melbourne 1991, p. 20, tr. al alemán en: Dirk Baecker (edit.), *Probleme der Form*, Frankfort 1993, pp. 22-44 (42).

de la negatividad en el sentido de Adorno.[88] Un cometido así sobrecarga el concepto de negatividad, sobre todo cuando se le exige además hacer justicia a la distinción estético/no-estético. Nosotros consideramos que la distinción positivo/negativo es una forma muy específica cuya introducción requiere de consideraciones especiales.

Tampoco comprendemos la obra de arte como la componenda de los 'significantes' cuando remiten a los correspondientes 'significados'. Esta distinción —que normalmente define el concepto de signo—, es tan sólo una forma entre otras posibles.[89]

Si se quisiera utilizar el uso semiótico de la distinción, entonces debería atenderse la circunstancia de que los significados de la obra de arte siempre estarán en la misma obra de arte: toda fijación de determinadas características de la obra de arte genera un flanco abierto —lo cual exige otras decisiones y, por lo pronto, no significa más que eso.

En consecuencia, también se puede utilizar el lenguaje del cálculo de las formas. Con el repertorio de conceptos (distinción/forma/observador) nosotros tematizamos la condición previa de toda introducción de designaciones en un mundo indeterminado —y que ha de permanecer indeterminado. La teoría del arte debe empezar aquí, si pretende satisfacer la pretensión de que el arte tiene que ver con el 'mundo'.

VII

Hemos recurrido a figuras teóricas muy abstractas y que remiten a paradojas con el propósito de ayudarnos a comprender de manera suficientemente exacta lo que sucede en la creación y contemplación de la obra de arte. Estos conceptos —creación y contem-

[88] Véase Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, en: *Gesammelte Schriften* tomo 7, Frankfort 1970, acerca de ello, más adelante pp. 470 y ss.

[89] Más detalladamente Niklas Luhmann, "Zeichen als Form", en: Dirk Baecker (edit.), *Probleme der Form*, Frankfort 1993, pp. 45-69.

plación— los usa la concepción tradicional orientada por los roles, y se remiten a la distinción entre creación y recepción de la obra de arte. El par de conceptos operación/observación, debe relativizar dicha distinción[90]. Mediante estos conceptos obtenemos un denominador común: el empleo operativo de una distinción para describir un lado (y no el otro), es decir, su utilización como forma, a la que llamaremos observación.

Observar es, en términos generales, un modo de operación real aunque prelógico. Prelógico porque no toma posición ante la afirmación o la negación, sino, más bien, se mantiene sin calificar —como el mundo. La observación presupone, por una parte, una distinción —se afirma al designar aquello que selecciona, al mismo tiempo que desactualiza el otro lado de la distinción; es decir, desactualiza la propia distinción como aquello que no designa. La ambivalencia lógica y la no calificación del acto de observar corresponden a lo absoluto del medio del sentido —dentro del cual la observación construye sus formas mediante una operación que incluye y excluye al mismo tiempo. Únicamente aquello que se designa como algo incluido en el lado interior de la forma puede servir de punto de partida de otras operaciones. Únicamente aquí se pueden instalar formas positivas o negativas de expresión, al añadirse predicados de existencia, de validez, modalizaciones, etcétera. Toda codificación (positivo/negativa) debe por ello introducirse de manera secundaria y alcanzar así —conforme al sentido— el estatuto de *distinción intercambiable*.

Naturalmente toda observación es una operación —de otra manera no surgiría. Pero no toda operación implica el ver el otro lado: no toda operación es una observación. En la elaboración de formas

[90] Véase también la crítica a la "teoría de la recepción", la cual en su proclamada unilateralidad no puede desprenderse de la contraparte (la producción), y ante la cual consecuentemente la distinción fracasa, en Stanley Fish, "Why No One's Afraid of Wolfgang Iser", en el mismo, *Doing What Comes Naturally: Change, Rethoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford, 1989, pp. 68-86; crítica que obviamente renuncia con energía a las distinciones y por ello casi no prospera.

están dispuestas posibilidades de observación. El observador no es la forma: en la ejecución de la operación él permanece inobservable para sí mismo. Pero su observación (cuando la utiliza) queda sujeta por esta forma, y en el cálculo matemático la observación queda sujeta todavía de manera más rígida: es decir, sin alternativas. En esta medida se puede ir tan lejos, que con Spencer Brown, es posible afirmar que en la observación el observador es idéntico a la forma empleada.[91] La obra de arte intenta por lo menos determinar de tal manera el uso operativo de la forma por parte de los observadores, que observar olvidándose de sí mismo (la tradición habla de inutilidad) no sea otra cosa que la forma. El argumento exige tomar en cuenta que no sólo los *sistemas* pueden observar. La teoría de las formas no es todavía ninguna teoría de sistemas.

Como siempre, la operación y la observación (por tanto, basarse en una distinción para designar algo) tienen lugar tanto en la creación como en la contemplación de la obra de arte.[92] Un artista también puede controlar su propia producción tan sólo a través de la observación: deja que la obra que está emergiendo le muestre lo que

[91] "We see now that the first distinctión, the mark, and the observer (el cual se había supuesto primeramente "outside") are not only interchangeable, but, in the form, identical" (en *op. cit.*, p. 76). En este caso, se trata del "reentry" de la forma en la forma y, en este sentido, de una fijación del espacio imaginario que no se puede convertir en tema.

[92] Naturalmente este conocimiento no es nuevo, y no debe derivarse de una radicalización del cálculo de las formas de Spencer Brown. Los análisis de Husserl acerca de la obtención de determinación variando los matices, fundamentan el presupuesto de que experiencia y acción se presenten juntas en las condiciones previas de posibilidad de la determinación. Véase, sobre todo, el § 41 en: Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* tomo 1, Husserliana tomo III, La Haya 1950, pp. 91 ss; además, del mismo autor, *Erfahrung und Urteil: Untersuchungen zur Genealogie der Logik*,. Hamburgo 1948 y Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, París 1945. Véanse aquí los análisis de Cézanne, pp. 372 ss. acerca del tema: la búsqueda de la identidad y además, Gérard Wormser, "Merleau-Ponty —Die Farbe und die Malerei", *Selbstorganisation* 4 (1993), pp. 233-250.

ha sucedido y lo que puede suceder. Un lugar clásico donde se debate esta cuestión es en la teoría de los bocetos.[93] Un pintor debe elaborar varios bocetos para fijar las ideas y ver así cuáles son las más adecuadas. Naturalmente esto puede acontecer en una secuencia rápida mientras pinta: distanciarse de la obra y observarla. Un escritor es también simultáneamente lector —de otro modo ¿cómo podría escribir?[94] Por ello la creación no puede ser comprendida (a no ser mediante una formulación insuficiente) como medio para alcanzar una finalidad externa —y además aclarada desde el inicio del trabajo. La creación se sustrae de la planeación y de la programación: ésta pudiera ser la causa por la que desde la temprana Edad Moderna se haya dado la necesidad de separar las actividades artísticas del ámbito artesanal. La creación artística es más bien una observación que exige llenar el vacío de sus lados: 'poetry of action' para expresarlo con una bella formulación de Henri Focillon.[95] La contemplación de la obra de arte es ya una operación (tanto en la percepción como en el entendimiento —o mal entendimiento), puesto que toda observación es un operar cuya peculiaridad no es sólo generar diferencias, sino reproducirse de momento a momento con ayuda de designaciones ligadas a distinciones.

¿Qué sentido tiene entonces la diferencia de roles entre creador y espectador, cuando ambos lados quedan comprendidos por la observación (observa como observador)? La representación habitual apoyada en la distinción activo/pasivo fracasa, porque la observación es siempre observación activa. En la mayoría de los casos

[93] Véanse formulaciones acertadas ya en Lodovico Dolce, *Diallogo della Pittura* (1557), citado según la edición de Paola Barocchi (editora), *Trattati d'arte del cinquecento*, Bari 1960 tomo 1, pp. 146-206 (170). Para un cuadro sinóptico, *vid.* Luigi Grassi, "I concetti di schizzo, abozzo, macchia, "non finito" e la construzione dell opera d'arte", en: *Studi di onore di Pietro Silva*, Florencia 1957, pp. 97-106.

[94] Con ello no se acaba la amplia y bastante confusa discusión acerca de una teoría del texto orientada hacia la lectura, sin embargo, el planteamiento del problema fue desplazado.

[95] Así, Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, Nueva York 1992 (Orig. *Lavie des formes*, París 1934), p. 103.

(incluyendo el arte de la escritura) se sitúa al cuerpo como observador primario: debe sentir y al sentir, poder diferenciar —aunque sea inconscientemente— la distinción que viene al caso. Luego el ojo y el oído vendrán tan sólo a controlar lo efectuado y, ocasionalmente, a motivar la corrección.

El genio del artista es primeramente su cuerpo. Una distinción posterior señala que la observación rectora de la creación tiene lugar *solamente una vez*, mientras que la observación contemplativa puede *repetirse*. Repetición significa repetición bajo otras circunstancias, y de manera estricta, repetición *como otro*. Muchos pueden participar, de modo imprevisto, como observadores —entre ellos el propio artista—, y cada uno de ellos puede participar como 'máquina no trivial': aquella que cambia su estado con cada operación, hasta acabar convirtiéndose a sí misma en otra máquina. Y no por último, la prueba de calidad de la obra de arte radica en el hecho de que siempre se le puede percibir de otra manera en la conciencia de su 'carácter único'.

Esto se hace más claro en la medida en que se conciba la forma de participación, en primer lugar, desde la percepción y, en segundo lugar, desde la valoración pensante; es decir, en contra del olvido, en general, de la percepción a la hora de describir la conciencia (en la tradición: el hombre a diferencia del animal). Dado que el pensamiento se sabe en alto grado comprometido con la concordancia intersubjetiva, y las desviaciones se atribuyen como errores, las percepciones son sólo 'equivalentes muy tenues'.[96] Asimismo quiere decir: intersubjetivamente distintas y siempre nuevas.

Las operaciones (y entonces las observaciones *como operaciones*), es evidente, son siempre únicas: tienen lugar por primera y última vez. Las observaciones se pueden repetir y reconocer como repeticiones cuando se toma como base el mismo esquema de dis-

[96] Una formulación de Z. W. Pylyshyn, *Computation and Cognition: Issues in the Foundation of Cognitive Science, Behavioral and Brain Sciences* 3 (1980), p. 120, citado según Klaus Fischer, "Die kognitive Konstitution sozialer Strukturen", *Zeitschrift für Soziologie* 18 (1989), pp. 16-34 (24).

tinción. Para nosotros la distinción entre operación y observación tiene un carácter fundamental —cosa que se demuestra por su estructura autoimplicativa. Por un lado, como distinción, es el instrumento del observador; por otro, en sus dos lados designa una operación. Se podría decir: por un lado, es operación pura, por otro, operación observante. Por el momento, sin embargo, dejaremos fuera estas relaciones conceptuales tan intrincadas. Aquí interesa únicamente el hecho de que de esta manera se puede aclarar *cómo funciona el arte como comunicación.*

La contemplación de la obra de arte en cuanto tal —y no como presencia de objetos de cualquier tipo en el mundo— se logra tan sólo si el observador descifra la estructura de distinción de la obra y reconoce allí que algo de esta índole no pudo haber surgido por sí mismo, sino motivado por una intención de informar. La información se externaliza en la obra de arte; el acto de darla a conocer resulta de su artificialidad —lo cual permite advertir que la obra ha 'sido creada'. En este caso la percepción no se deriva simplemente de la amplia familiaridad de los objetos —sin excluir que un observador se conforme con percibir solamente un cuadro colgando en la pared. Para entender la percepción de objetos como comprensión de una comunicación —por tanto como entendimiento de la *diferencia* entre información y acto de darla a conocer—, se hace necesaria la percepción de la percepción. Desde el punto de vista psíquico esto significa que la externalización normal de la conciencia no se ve suspendida sino tan sólo modificada por las preguntas ¿qué veo?, ¿veo correctamente?[97] Y para la comunicación social esto significa el tener que tratar con una dificultad de entendimiento autogenerada

[97] Aquí continuamos la reflexión acerca de que la percepción necesita reprimir la información neurofisiológica, un "olvido" de la unidad operativa del sistema nervioso. Compárese con el parágrafo I de este mismo capítulo. Y nuevamente: esta condición no se puede suspender, tampoco la obra de arte se puede experimentar como modo de procesar información dentro del propio cerebro, permanece "afuera". Pero en lugar de ello, la percepción misma se transforma en un proceso de reflexión o, por lo menos, en una contemplación más intensa, o un escuchar más atento.

—con la cual se pueden conectar expectativas abiertas de sentido: "*The life of a poem in the way it performs itself through the difficulties it imposes upon itself*".[98]

Por tanto, el propio artista debe observar la obra producida de tal modo que reconozca cómo la observarían otros. Con ello no puede saber cómo los otros (¿quiénes?)[99] la asimilarán en su conciencia. Sin embargo colocará dentro de la obra misma el control de las expectativas de los otros y tratará de sorprenderlos. Dicho a la manera tradicional: sólo así la obra de arte se creará con la intención de asombrar; sólo así podrá sorprender con información sobre sí misma; podrá desplegar la paradoja —autoproducida— de engaño y desengaño, y contener el punto ciego —incluso el de la propia unidad— como paradoja desplegada —cuya clarividencia impediría que el observador comprendiera la obra de arte.[100]

El artista puede equivocarse y proyectar dentro de la obra más de lo que los otros pueden leer en ella —o también menos. Esto no importa porque es válido para cualquier comunicación. Tampoco se trata de un proceso teleológico con consenso, o de algo que se proponga como objetivo el entendimiento adecuado. También esto se

[98] Ciardi/William en *loc. cit.*, (1975), p. 6. Compárese también Menke-Eggers en *loc. cit.*, p. 77 y ss.

[99] A esta pregunta responden Shaftesbury, y con él otros muchos, que el artista solamente se interesa por un público crítico, competente, capaz de hacer juicios; o, como luego dice el siglo XVIII, en un público con "gusto". Véase, tan sólo, Anthony Earl of Shaftesbury, "Characteristicks of Men, Manners, Opinion", *Times*. 2ª edición, sin lugar, 1714, reimpresión Farnborough Hants. UK 1968, tomo 1, p. 234. Sin embargo, esta información, por su parte, es demasiado global y deja abierta la pregunta acerca de cómo una obra de arte se puede crear con intenciones dirgidas hacia el gusto, si no es que de acuerdo a reglas. Por ello, sólo es correcta la respuesta de que la obra misma de arte debe generar expectativas generalizadas, para especificarlas mediante información. No se trata de hacer públicas las normas, ni de una equivalente funcional del derecho o de la moral.

[100] La necesidad permanente de información de las obras de arte significativas es expresión de ello —lo cual es al mismo tiempo tanto algo común como demasiado débil.

puede alcanzar (o no) con cualquier comunicación. Lo decisivo es la organización autopoiética de aquel proceso que en el marco de su incertidumbre autogenerada procesa distinciones —independientemente de lo que los afectados deseen, vean, sientan. Con otras palabras: lo decisivo para el éxito de la comunicación no consiste en que los sistemas de conciencia se puedan adivinar recíprocamente. La comunicación siempre tiene lugar cuando la participación de la información se comprende —lo que puede llevar a la aceptación o al rechazo, al consenso o al disenso. La comunicación del arte, debe añadirse, no está orientada por el automatismo del entendimiento; está establecida de manera inherentemente ambigua: los semiólogos hablan de polisemia. Y esto, independientemente de si la divergencia de las posibilidades de contemplación fue planeada (o no) en la dirección de una "obra abierta de arte". La calidad de la obra de arte se puede comprobar por el hecho de que los espectadores no se ponen de acuerdo en una interpretación unánime. Éste es un aspecto inevitable, pero también con frecuencia un aspecto conscientemente cuidado de 'diferenciación'.

VIII

Este análisis, llevado tan lejos, se puede repetir y profundizar si regresamos a la estructura paradójica del señalamiento que distingue. O, dicho de otra manera, a la arbitrariedad de todo comienzo. Es ley general de la observación que quien quiera observar *algo*, debe querer observarlo y distinguirlo de lo demás; tiene que señalar y distinguir, por tanto, distinguir entre el distinguir y el señalar. Pero, ¿cómo puede ejecutar como acto el acto de la designación distinguidora; cómo puede operar cuando este operar presupone ya la diferencia integrada —la cual debió haberse distinguido—, a saber, la distinción presupuesta entre señalamiento y distinción? Esto conduce, evidentemente, a una regresión al infinito de la pregunta sobre la primera distinción —cosa que no se puede responder nunca porque precisamente para ello es necesario haber empezado

con una distinción. Por tanto, se debe empezar. Por esta razón el cálculo de la forma de Spencer Brown no comienza, como la antigua cosmología, con el supuesto de un caos en espera del amor para adquirir forma. Tampoco empieza como la filosofía de Hegel, con la necesidad de determinar la inmediatez de la relación con el mundo.[101] Ni tampoco con la distinción decisiva de un código, sino con una consigna: *draw a distinction* —la cual no requiere de ninguna justificación porque ella es la que desencadena todas las demás operaciones. También el caos se produce por medio de la distinción. Pero la consigna oculta simultáneamente el hecho de que ya se ha efectuado una distinción: a saber, la distinción entre distinción y señalamiento.

Asimismo, se puede preguntar cómo manejar en absoluto una distinción como distinción, cuando sólo uno de los lados y no el otro se desempeña como señalamiento. O en terminología de Spencer Brown, cuando la distinción debe emplearse como forma. O en terminología semiológica, cuando sólo es posible moverse en el ámbito de los signos designantes (los del lenguaje, por ejemplo), aunque nunca logren abarcar lo designado. Siempre queda presupuesta una asimetría, una ruptura de simetría, que al utilizarse operativamente, impide la observación de la simetría originaria, pues designar simultáneamente ambos lados de la distinción, suprime la asimetría de su distinción; sería tanto como suprimir la distinción misma —y ésta se requiere para poder designar una cosa y no la otra.

Estos problemas formales se pueden designar como la paradoja original de la unidad de lo distinguido: señalar, pero no utilizar. La paradoja fija la observación que se refiere a ella (que pretende

[101] *Este* comienzo previo a todo hecho de ser diferenciado no es, visto exactamente, ningún comienzo, a pesar de que Hegel lo formula de esta manera, sino una *condición permanente* de todas las operaciones del "espíritu". Para la forma de representación de Hegel ver, por ejemplo, las *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* I (*Werke*, Frankfort 1969, Tomo 16), p. 94: "Al principio todavía no se tienen determinaciones diferentes, lo uno y lo otro: al comienzo se está con lo uno y no con lo otro".

señalarla) en la forma de una breve oscilación temporal.[102] Y no adquiere capacidad de contacto, sino de incursionar en sí misma. Toda observación, dado que se encuentra supeditada a la distinción, debe solucionar la paradoja siempre presupuesta en la base de la unidad del distinguir: debe hacerla invisible, debe sustituirla por una distinción operativamente utilizable, debe desplegarla; de lo contrario, no se llega a identidades capaces de operación.

El arte siempre se observa, por consiguiente, mediante el desarrollo de una paradoja —la cual por su parte se sustrae a la observación; también cuando, es importante recordarlo, lo inobservable permanece inobservable. Y esto legitima la arbitrariedad del comienzo. Se debe efectuar la primera cesura, el primer corte en el estado no marcado del mundo no sólo para que, en lo sucesivo, existan dos lados, sino también para su uso asimétrico, de manera que permita colocar operaciones en uno pero no en el otro de los lados. Sólo así darán comienzo secuencias que repitan el problema dentro de las distinciones efectuadas y de las designaciones realizadas, y así continuar con las observaciones. Lo que surge y se puede ver como obra de arte es el despliegue de la propia paradoja, es la sustitución de formas relacionadas entre sí, en lugar de la unidad que no puede ser observada. La propia obra de arte no es observable como unidad a no ser que se le distinga de otra cosa —o de todo lo demás. Dicho de otra manera: no se trata, como lo describía la doctrina tradicional de los signos, de hacer observable lo inobservable del mundo, de simbolizarlo, de representarlo, de revelar su orden secreto.

[102] Véase para ello también a Niklas Luhmann, "Stenographie und Euryalistik", en: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Editor), *Paradoxien, Disonanzen, Zusammenbrüche: Situationen offener Epistemologie*, Frankfort 1991, pp. 58-82. Todavía habría que notar que no se trata de un concepto lógico, ya que la lógica considera a las paradojas —de cualquier manera que las represente (por ejemplo, como colapso de una diferenciación necesaria de niveles), como algo que debe ser evitado; mientras que nosotros deseamos que todas las operaciones de observación, también las de la lógica, no eviten las paradojas, sino que solamente las desarrollen, esto quiere decir, que las puedan sustituir por distinciones.

El problema es parecido, pero la solución distinta: en vez de lo inobservable, sólo existe la posibilidad de observar formas a partir del despliegue de una paradoja. La consecuencia es que la unidad de la obra de arte no puede ser descrita, pues toda descripción requiere de la descomposición en detalles. Es decir, no es *generalizable* el *contexto* de las distinciones que se articulan recíprocamente. Esto hace única a la obra de arte y causa la impresión de un contexto surgido *ad hoc*. Esto no obsta, naturalmente, contra la racionalidad, reflexividad, justificabilidad y ejecutabilidad de los contextos, aunque los criterios de valoración, como el concepto de racionalidad deben adaptarse a esta circunstancia, a saber, la de la no generalizabilidad de los contextos. Con todo y la racionalidad (local y específica de los contextos) incorporada en la decisión, la obra de arte no es ni la suma ni el agregado de sus características singulares; es decir, no es ella misma racional —y en eso se parece al mundo.

La tesis según la cual la obra de arte realiza el despliegue de la paradoja armoniza con el dictamen histórico de un sistema del arte cada vez más autónomo. En el concepto tradicional de imitación, conceptos como los de distinción o diferencia tenían un significado restringido. Realizaban la imitación, copiaban las diferencias de la naturaleza dentro de la obra de arte. También aquí existía la idea de la inobservabilidad de la unidad —aunque se ofrecía la unidad a través de la forma enigmática y— explícita o implícitamente —a través de una heterorreferencia, ya fuera como inspiración religiosa, como don natural (genio) del artista, como la necesidad de representar la totalidad de la naturaleza en forma abreviada.[103] Si se parte, por el contrario, de la paradoja de la distinción concebida como operación, el arte se convierte en articulación de su propia autorreferencia y permite, correspondientemente, que todo sea capaz de conectarse en forma autorreferencial.

[103] Véase, como uno de los innumerables ejemplos, Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Milán 1590., p. 43: el *tempio* mismo no puede ser visto. Para la "copia" como representación abreviada de la naturaleza no concebible en su totalidad, Moritz, en *op. cit.*, p. 92.

Dicha concepción mantiene y confirma, en igual medida para el artista y para el espectador, la validez de la dependencia de las formas. Ambos verán una obra como obra de arte en tanto vean formas que dirijan su observación. Y para ambos las formas serán siempre formas asimétricas de dos lados —dejando establecido por medio del señalamiento uno de los lados y limitando al otro una vez especificado cómo puede quedar determinado. Con ello no se quiere decir que el artista y el espectador lleguen a la misma opinión, ni que actualicen las mismas tendencias de gusto y preferencias estéticas. Pero al depender de formas y al quedar las relaciones de las formas fijas por la obra de arte existe, como en el caso del lenguaje, suficiente coincidencia como para poder hablar de comunicación entre el artista y el espectador. También las condiciones de posibilidad de la comunicación en general, mantienen abierta la pregunta de si se llegan a formar opiniones concordantes.

Desde el enfoque de las operaciones de observación, aparece con claridad que artista y espectador intervienen —aunque de diversas maneras, en diferentes momentos, con diferentes secuencias y eventualmente con diversos criterios de evaluación. No obstante, se trata siempre de un acontecer histórico compuesto de operaciones; se trata de algo con carácter de acontecimiento y teniendo lugar de manera real tan sólo en el tiempo. La diferencia radica —como se expresó anteriormente— en que mientras la observación creadora que acompaña la creación tiene lugar tan sólo una vez, la observación del espectador puede repetirse y aparecer, de caso en caso, como algo distinto. Precisamente por eso, en lo relativo a las operaciones de observación, la obra de arte es un *constructo abstracto en cuanto al tiempo*. En este sentido es un programa para uso repetido aunque no permite —como los actuales programas complejos de las computadoras— ningún acceso a aquello que sucede fácticamente en el curso de las operaciones. Dicho de otra manera, no es posible comprender qué sucede en la obra de arte apoyándose en la obra de arte. Por tanto la obra de arte es en esta medida un medio de comunicación en cuanto no determina cómo, por medio de ella, artista y espectador habrán de quedar acoplados. Sin dejar de garantizar, por

otra parte, que este acoplamiento no sucederá de manera arbitraria. Los físicos hablarían quizás de estructuras no lineales del acoplamiento y en todo caso excluirían el acoplamiento rígido de la ausencia de acoplamiento.

Anotemos finalmente que nuestro concepto histórico de diferencia y el hecho de reducir todo arte al despliegue paradójico de la forma implica un modo de observación radicalmente histórico: "Cuando las palabras y los conceptos tienen tan sólo sentido dentro de encadenamientos diferenciales, entonces la justificación de su lenguaje y la elección de las expresiones sólo se pueden efectuar dentro de un tópico y en el marco de una estrategia histórica".[104] Esto no significa tan sólo que el arte, como todo, tenga su tiempo, surja y desaparezca. Más bien este modo de consideración permite comprender que las obras de arte se construyen orientadas por el tiempo y, según se exige desde la temprana edad moderna, como obras *nuevas* —las cuales se habrán de diferenciar de las hasta ahora creadas. Esta diferencia motiva la creación y el interés del observador, más que la necesidad de no parecerse su obra a ninguna otra. Si sólo las obras nuevas gustan, el arte se expone a un efecto de desgaste de la forma, pues se sitúa a sí mismo históricamente. Por esta razón el futuro del arte se convierte en su mayor problema, al punto de llegar a la tesis, refutada día a día, de que en la 'posthistoire' no lo tiene en absoluto.

IX

Si se desea saber cómo se distingue el arte a sí mismo debemos ocuparnos de eso que hace reconocible las obras de arte. ¿Qué caracteriza, por sobre todo (frente a su 'unmarked space'), a las obras de arte? Aquí la tradición nos provee de distinciones explícitas. A diferencia de los objetos *naturales, las* obras de arte son objetos *creados*. Y tan pronto como no todo lo artificial cuenta como arte,

[104] Jacques Derrida, *Grammatologie*, tr. al alemán, Frankfort 1974, p. 122.

se añade una segunda distinción: las obras de arte no tienen *ninguna utilidad externa.* Y si tienen alguna, ésta no precisamente las caracteriza como obras de arte. Ello nos conduce a la siguiente pregunta abierta: qué más caracteriza a las obras como obras de arte. Con esta pregunta la teoría del arte obtiene su boleto de entrada. Y queda admitida en el sistema del arte, al grado de decirle a la vanguardia: todo lo designado como arte es arte, logrando con ello un doble efecto: a) indicarles a las obras de arte que ejemplifiquen la teoría, y b) deshacerse, al mismo tiempo, de la reflexión adicional.

Volveremos repetidamente a este marco histórico desgastado porque no hay a la vista un sustituto convincente. Las reflexiones acerca de la percepción y la comunicación implican, sin embargo, un acceso algo complejo a este tema precisamente cuando recurren en ayuda del concepto de forma.

El que las formas de la obra de arte llamen la atención como formas creadas e inútiles es sólo un rodeo de la reentrada de la forma en la forma. En la obra de arte aparece el talento —sin importar si se trata de figuras bellas o feas, distinguidas o vulgares, buenas o malas, sensatas o insensatas. Se podría también decir: la obra de arte se exhibe a sí misma y a su autodescripción. Consuma la paradoja de la 'reentry' dejando en claro que esto ocurre —independientemente de la opinión de la matemática y la lógica.

Aparte de ofrecer el juego interno de las formas, para efectos de su autoexplicación la obra de arte recurre a medios perceptuales. Aprovecha sus evidencias resultantes. Recurrir a la percepción es igual de importante para la pregunta sobre *cómo* ocurre la comunicación, aun a sabiendas de que sólo sea para transmitirse. Por tanto, se pregunta lo siguiente: ¿Cómo una obra —única— se hace perceptible al punto de reconocerse como obra de arte y encontrar en ello una oportunidad y una razón para participar en la comunicación?

El concepto de forma estimula esta reflexión: para participar en la comunicación deben cumplirse dos requisitos evidentes a la percepción: dar a la forma un *límite* y, sobre todo, al 'unmarked space' *que ha quedado allí excluido.*

Cómo coinciden estos requerimientos, cómo se cumplen simultáneamente de un plumazo, da lugar a respuestas tan diversas como diverso es el arte. Cuando se piensa conjuntamente en el 'marked space'/límite/'unmarked space' se trata siempre de la constitución de un espacio imaginario. Y como toda obra de arte constituye un espacio imaginario, esto lleva tan sólo a afinar la pregunta: cómo sucede en cada caso.

El caso típico es la obra de arte aislada, sea por medio de un principio/fin, de un marco o de un escenario — ignorando y excluyendo la inmediación. Entonces el espacio imaginario debe constituirse desde adentro hacia afuera como si el marco se fragmentara, o como si se generara un mundo propio detrás de él. La imaginación debe llevarse más allá de lo mostrado.[105] El marco sería visto y, al mismo tiempo, eliminado permitiendo así encontrar el acceso hacia el espacio imaginario de la obra de arte en cuestión. Con ello se hace posible garantizar la utilidad de repetición de las observaciones.

Una tipología muy diferente se presenta en el caso de la escultura o también de la arquitectura. Aquí el límite de la atención no lleva hacia adentro, sino hacia afuera. La obra no permite una mirada profunda, ninguna penetración de la superficie —independientemente de si con la superficie se denota la masa, el volumen, el material. El espacio imaginario se proyecta hacia afuera bajo la forma de subdivisiones sugeridas por la propia obra de arte. Sin embargo, aquí el espacio es espacio específico de la obra —el cual puede verse tan sólo cuando se contempla la obra de arte y perderse en cuanto uno concentra la mirada sobre objetos de las inmediaciones, por ejemplo, la yerba en el parque del castillo.

El límite mismo no puede percibirse[106] cuando no se sabe hacia dónde éste conduce la percepción: si hacia adentro o hacia

[105] Así, p. ej., Antoine Coypel, *Discours prononcez dans les conferences de l'Açademie Royale de Peinture et de Sculpture*, París 1721, p. 72.

[106] En un modo de observación inspirado todavía ontológicamente se podía decir: el límite es una "nada". Véase , por ejemplo, Leonardo da Vinci, *Notebooks*, Nueva York , sin año, pp. 61, 73 s.

afuera. El límite mismo puede ser elaborado como forma —como portón, como ornamento, como movimiento en la superficie de la escultura, como marco suntuoso, o también tan sólo como marco de imagen muy bien escogido. Pero cuando uno se aplica ya no ve límites sino distinciones de la forma (desprendiéndose unas de otras) atribuidas a la propia obra de arte.

La estética clásica que ha presupuesto un sujeto creador (o espectador), posiblemente no tenga ninguna dificultad ante estos problemas. Puede ubicarlos como parte del enigma interno del sujeto. Esta situación queda modificada por la dura distinción entre percepción y comunicación porque el sujeto se diluye. Ahora lo decisivo es hacer notar cómo queda marcado el acoplamiento estructural entre percepción y comunicación con los límites de la obra individual. Y precisamente, los límites, en cuanto acoplamiento estructural, deben ser inobservables, pues ni la conciencia perceptiva ni la comunicación pueden hacer estallar su clausura operativa: ambos incursionan en el entorno dentro de su propio sistema.

Si se abandona el concepto de sujeto entonces se debe reconstruir el concepto de objeto, en tanto ya no existe su otro lado.[107] Si en lugar de ello se parte del concepto de 'unmarked space', los objetos serán designaciones repetibles sin ningún opuesto específico, delimitados únicamente por 'todo lo demás'. Es decir, son formas cuyo otro lado permanece indeterminado. Lo inalcanzable del otro lado es la condición de la concreción del objeto, en el sentido de la imposibilidad de determinar su unidad 'como algo'. Cualquier análisis será parcial y quedará ligado a la especificación del otro lado —por ejemplo, de acuerdo al color, magnitud, eficacia, durabilidad...

George Herbert Mead (siguiendo a Whitehead) atribuyó a los objetos identificables —reconocibles— una función primera de sujeción al tiempo —función necesaria dado que la realidad de la

[107] Por lo tanto, se debería renunciar posiblemente a la palabra "objeto" y regresar a la de "cosa" (en el sentido de "res"). No obstante, conservamos "objeto" porque tanto en inglés como en francés la reconstrucción fue realizada con esta palabra. *Vid.* también —como tr. al alemán— Ranulph Glanville, *Objekte*, Berlín 1988.

experiencia y de la acción se establece sobre puras secuencias de acontecimientos; es decir, sobre su autodisolución continua. Puesto que el operar real del otro permanece por principio como algo inaccesible, la experiencia de los otros se debe presuponer como co-experiencia simultánea si se quiere alcanzar la comunicación (Mead: interacción). Sin embargo, también se la puede simbolizar mediante la identificación de objetos.[108] Por ello, el consenso se construye operativamente tan sólo como observación y la pregunta entonces es: ¿por quién?

También Michel Serres ha señalado que la estabilización de objetos (identificación, reconocimiento, etcétera) podría aportar posiblemente mucho más al fortalecimiento de las relaciones sociales que el célebre contrato social.[109] Y por un camino completamente distinto, Heinz von Foerster llega a la opinión de que los objetos son 'comportamientos propios' de los cálculos recursivos.[110] Se puede, por consiguiente, suponer que los objetos que resultan de aplicar recursivamente comunicaciones a comunicaciones ayudan en mayor grado a abastecer a los sistemas sociales de redundancias necesarias que cualquier tipo de normas y sanciones. Esto es válido especialmente para objetos que propiamente se inventan para esta función específica, por ejemplo, reyes o balones de fútbol.[111] 'Cuasi-objetos'[112]

[108] Y se debería añadir: Una *simbolización* es necesaria precisamente porque el preestablecimiento de la simultaneidad hace *inaccesible* la conciencia de otros. Véanse, sobre todo, los ensayos "Die soziale Identität", "Eine behavioristische Erklärung des signifikanten Symbols" (1922) y *Die Genesis der Identität und die soziale Kontrolle*, citado de acuerdo a la tr. al alemán en: *Gesammelte Aufsätze* tomo 1, Frankfort 1980.

[109] Michel Serres, *Genèse*, París 1982, p. 146.

[110] Heinz von Foerster, *Observing Systems*, Seaside Cal. 1981, pp. 273 ss., tr. al alemán en: del mismo autor, *Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke*, Frankfort 1993, p. 103 ss.

[111] Otro ejemplo ampliamente difundido en el ámbito de la religión serían las personas en éxtasis, cuyo poseimiento *público* es concebido como señal de la acción de las fuerzas del más allá, sin que para ello se requiera de comunicación verbal. Ver con documentos bíblicos Michael Welker, *Gottes Geist, Theologie des Heiligen Geistes*, Neukirchen-Vluyn 1992, pp. 79 ss.

[112] Serres, *op. cit.*

de este tipo se pueden comprender tan sólo desde esta función. Absorben suficiente redundancia y reconocimiento en situaciones cambiantes como para poder acompañar las vicisitudes de las constelaciones sociales. Sin embargo, a diferencia de los conceptos —determinados por antónimos específicos —conservan su carácter de objeto aun en situaciones cambiantes, en el sentido de que excluyen del 'unmarked space' todos los demás sucesos o estados. No son otra cosa que ellos mismos y ningún concepto les puede hacer justicia.

Las obras de arte son, en este sentido, 'cuasi-objetos'. Su carácter individual se debe a la total exclusión de todo lo demás. Y no tanto por encontrarse construidos de este modo, sino porque su ámbito de regulación social siempre está incluido en las reflexiones acerca de su sentido como objetos. Como los reyes y balones de fútbol, también las obras de arte se deben observar intensamente en el objeto. Únicamente de esta manera —y en el caso potenciado de observación de otros observadores con ayuda del mismo objeto— se presenta el regulativo social. Por ello la referencia al objeto sirve para diferenciar los contextos recursivos de observación: la corte, el partido de fútbol, el escenario del arte —los cuales luego construyen por su parte su objeto rector.

De esta manera es cómo la delimitación del 'unmarked space' se introduce y se olvida. Se puede dejar a cargo de la religión...

X

La conciencia no puede comunicar, la comunicación no puede percibir. De aquí partimos. Las concordancias en modos de operación tan diferentes deben, por consiguiente, formularse de manera muy abstracta, pues se trata de sistemas completamente diversos, operativamente clausurados: cada uno opera sin traslaparse con el otro. Con conceptos como acontecimiento autorreferencial, distinción, forma y paradoja, hemos alcanzado el plano necesario de abstracción. Como hemos insinuado varias veces, este trasfondo permite

sacar conclusiones acerca del carácter tan propio del arte. Por el arte la percepción se vuelve disponible para la comunicación fuera de las formas estandarizadas del lenguaje —a su vez, perceptibles. El arte no puede anular la separación entre sistemas sociales y psíquicos. Cada uno de estos sistemas se mantiene operativamente inaccesible para el otro. Pero *precisamente esto le otorga al arte su significación.* Puede integrar la percepción y la comunicación sin fusionar o confundir sus respectivas operaciones. Integración significa tan sólo simultaneidad (sincronización) de las operaciones de los diversos sistemas y limitación recíproca de los grados de libertad disponibles por los propios sistemas. El sistema psíquico participa perceptivamente en la comunicación, por ello genera intensidades en la vivencia —la cual persiste como algo incomunicable; debe ser capaz de percibir la diversidad de formas producidas en el sistema social del arte y cuyo fin es comunicarlas. Por lo tanto, la comunicación, mediante las obras de arte, debe escenificar algo capaz de percepción —pero ésta no puede reproducirse a sí misma como percepción en los sistemas psíquicos individualmente encapsulados. De esta necesidad —y de esta posibilidad para los acoplamientos estructurales— resultan exigencias muy rigurosas para aquellas formas capaces de caracterizar y determinar la obra de arte en esta sutura de sistemas psíquicos y sociales.

A través de formas —conceptuadas como distinciones de dos lados— es posible, por decirlo de alguna manera, una solución de mecánica cuántica sobre este problema. Cualquier sistema —operativamente inaccesible— puede presuponerse como operante en forma binaria, es decir, como sistema que designa el lado de la forma actualizada y excluye el otro lado respectivo —hasta nuevo aviso. Tal presupuesto es válido tanto en el caso de la comunicación con respecto a la percepción como en el de la percepción con respecto a la comunicación, aun cuando sus horizontes ricos en referencias internas sean mutuamente inaccesibles. Dicho de otra manera, las formas garantizan la identidad y la diferencia. La identidad, en la fijación de su esquema; y la diferencia, en la referencia recursiva al sistema que opera y actualiza el esquema respectivo sea como

contraste en la percepción, o como contemplación, o como punto de partida para continuar la comunicación mediante la realización comprensiva de sus posibilidades de enlace.

Por ser las obras de arte objetos que fijan el tiempo, puede sincronizarse una integración de esta índole: mientras una conciencia se ocupe de una obra de arte, la sincronización sobrevivirá al carácter de acontecimiento de las operaciones del sistema. Al tratarse, precisamente, de un objeto, ésta tiene lugar de manera recursiva: la conciencia recurre y anticipa otras formas de percepción. Recursiones de este tipo hacen posible las así llamadas vivencias —ajá: el conocimiento relámpago del contexto en el que se ordena la obra de arte. Los sistemas psíquicos y sociales no necesitan quedar fundidos, y esto es lo característico del acoplamiento. *La conciencia permanece dentro de sí misma.*

Con estos análisis hemos alcanzado el punto en donde se puede aclarar el cómo y el por qué la comunicación tiende, con la ayuda de las obras de arte, a formar sistemas y finalmente a diferenciar el arte como un sistema social. La historicidad y las consecuencias de este proceso interno a la sociedad nos ocuparán en los siguientes capítulos. Aquí lo decisivo está en mostrar, en razón de nuestro análisis de la comunicación del arte, el por qué y el cómo es posible la formación de un sistema —por más espectacular que sea la existencia individual de obras de arte y por más difusas y heterogéneas que sean las perspectivas que hablen en contra de ello.

El problema de la formación de los sistemas radica en la capacidad de conectar y reutilizar recursivamente acontecimientos. Las operaciones (las percepciones conscientes así como las comunicaciones) son sólo esto: acontecimientos. No tienen duración, ni tampoco se les puede cambiar. Surgen y desaparecen en el instante y toman tan sólo el tiempo necesario para cumplir con la función de servir de elemento que más no puede disolverse. Únicamente en el nivel de los acontecimientos elementales, el sistema del arte tiene realidad. El sistema del arte, se puede decir, reside en la descomposición continua de sus elementos, en el carácter perecedero de sus comunicaciones, en un tipo de entropía que todo lo penetra, contra

la cual, luego, han de organizarse para adquirir duración. Conceptos como los de capacidad de enlace o reutilización recursiva designan este proceso —aunque naturalmente todavía no lo explican. Aclaran tan sólo que la estabilidad de un sistema —basado en acontecimientos sujetos a instantes de tiempo— es dinámica, es decir, se basa en constantes cambios de estado.

A una circunstancia de esta naturaleza la llamaremos "sistema autopoiético". Esto significa, en primer lugar, que los elementos del sistema se producen y reproducen en la red de los elementos del sistema, es decir, con ayuda de la recursividad. La comunicación no puede surgir como fenómeno aislado, como acontecimiento único, mediante la combinación de causas físicas, químicas, orgánicas o psíquicas. Tampoco puede surgir como una mera réplica, como pura sustitución de elementos ausentes. No es suficiente para la comunicación —e incluso no funcionaría— con que uno quisiera repetir lo dicho (mostrado, percibido, pensado) en cuanto hubiera dejado de tener sonido. Antes bien, siempre debe haber un enlace con algo distinto, con algo nuevo, pues el componente comunicativo de la información supone sorpresa —y ésta se pierde en la repetición.[113] Esto tiene como consecuencia para el arte —lo queremos subrayar anticipadamente— ofrecer siempre algo nuevo, esto es, algo nuevo dentro de lo artístico, si es que el arte ha de diferenciarse como sistema autopoiético —de lo contrario su comunicación se colapsaría o se transformaría en una comunicación social genérica acerca de las cualidades, los precios, la vida privada de los artistas, sus éxitos y fracasos. La clausura operativa necesita de la información para la continuidad entre operación y operación. Las obras de arte por consiguiente deben contener información tanto propia como en relación a otras —ya sea por la novedad, o porque las observaciones del observador no sean lo suficientemente estables y varíen de acceso a

[113] Esta determinación de los conceptos obliga a la diferenciación entre sentido e información. Compárese acerca de ello Donald W. MacKay, *Information, Mecanism and Meaning*, Cambridge Mass. 1969.

acceso.[114] No por último se halla en esto un *plus* debido al arreglo de la complejidad de las formas: ofrecer la posibilidad de descubrir algo nuevo aun repitiendo pasajes —lo que es todavía más sorprendente. Y a la inversa, la renuncia a la complejidad significaría entonces la oferta de formas de novedad cada vez más notorias, o digámoslo con tranquilidad, más escandalosas.

Además, es característico de los sistemas autopoiéticos la disposición de un tipo único de operación la cual utilizan con una doble función: producir operaciones adicionales y construir estructuras. Las estructuras sirven de programas de dicho suceso productivo y también para diferenciar acontecimientos pertenecientes-al sistema de los no-pertenecientes-al-sistema. Un sistema autopoiético reproduce su reproducción y las condiciones de su reproducción. El entorno no puede tomar parte en la reproducción del sistema:[115] no produce efectos instructivos, sino sólo destructivos. Naturalmente están presupuestos acoplamientos estructurales entre sistema y entorno: sin ellos el sistema no existiría. Las obras de arte deben existir materialmente, los artistas deben respirar para hacer posible la comunicación a través del arte. Sin embargo, la disolución de estos acoplamientos estructurales tiene tan sólo efectos de obstaculización y de destrucción: su prórroga impide la reproducción autopoiética. La evolución de estos sistemas complejos tiene la complicada estructura de la producción de excedentes: inhibición y desinhibición de posibilidades.[116] En relación con ello hablaremos, en lo que sigue, de medio y forma.

[114] También para Umberto Eco, O*pera aperta* en *loc. cit.*, p. 119, el aumento de información es un principio poético general; sin embargo, apenas en la actualidad el arte se ha concentrado explícitamente en esta circunstancia y ha llevado el principio hasta sus límites. Por ello, la obra de arte debe estar "abierta" para la generación de información posterior.

[115] Acerca de este concepto, *vid.* Humberto R. Maturana/Francisco J. Varela, *Der Baum der Erkenntnis: Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, tr. al alemán Berna 1987, pp. 85 ss, 251 ss.

[116] Compárese, Alfred Gierer, *Die Physik, das Leben und die Seele*, Munich 1985, sobre todo, pp. 121 ss.

En sí mismo, el concepto de autopoiesis tiene poco valor explicativo. Significa que toda especificación de estructuras (aquí, toda determinación de la forma en las obras de arte) debe ser realizada por el sistema mismo: la especificación no se puede importar de afuera. También esto significa precisamente que la explicación de determinados desarrollos estructurales requiere de análisis agregados —los cuales habrán de hacerse recurriendo a los acoplamientos estructurales de los sistemas autopoiéticos. De la invención bioquímica —única— de la autopoiesis de la vida no se deduce la existencia necesaria de gusanos, pájaros, hombres. De la autopoiesis de la comunicación de la sociedad no se deduce qué formaciones de sociedad se desarrollarán en el curso de la evolución. Y de la autopoiesis del arte no se deduce cuáles obras de arte se crearán. El exiguo valor explicativo de este concepto se encuentra en relación inversa con su efecto revolucionario (si esto se hubiera tomado en cuenta se habría ahorrado mucha discusión controvertida). En lugar de la ontología y de una teoría de las formas esenciales, entra la consigna: señala el sistema desde el cual quieres observar el mundo, efectúa una distinción y distínguete a ti mismo de aquello que observas, con la implicación autológica de que todo esto es válido para la autoobservación —a diferencia de la heteroobservación.

Evidentemente la autopoiesis de la vida y la de la conciencia se las arreglan sin el arte, aunque el arte las pueda influenciar, por ejemplo, por el cerebro y los dedos del pianista. Ni la vida ni la conciencia dependen del arte, en el sentido de que sin el arte no podrían continuar su reproducción. Lo mismo es válido para el sistema de comunicación llamado sociedad. A lo mucho aquí cabe preguntarse qué consecuencias estructurales habría en caso de no haber arte. Otras teorías estéticas de proveniencia radicalmente distinta concuerdan con esto.[117] Pero no significa que la comunicación del arte podría generarse sin la sociedad, sin la conciencia, sin vida, sin material.

[117] Véase, para una teoría semiótica por ejemplo, Menke-Eggers en *op. cit.*, pp. 61 ss. La experiencia estética identifica sus significantes mismos como significantes.

No obstante, cuando se quiere averiguar cómo es posible la autopoiesis del arte, se debe observar el sistema mismo del arte y desde allí considerar todo lo demás como entorno.

En lo siguiente partiremos de esta referencia de sistema, es decir, del sistema de comunicación denominado arte. Si empleamos conceptos densos como 'observador', 'espectador', 'artista', 'obra de arte', siempre nos referiremos a *solidificaciones del sistema de comunicación arte*: sedimentos, pues, de una comunicación permanente que, con ayuda de recursiones establecidas, encuentra el camino para ir de una a la otra. Artistas, obras de arte, etcétera, tienen función de estructura dentro de la autopoiesis del arte: concentran expectativas. Por eso no son tan efímeros como los acontecimientos basales de la comunicación/arte.[118] Garantizan a la comunicación que opera con carácter de acontecimiento la posibilidad de anticipar o de retornar y, a pesar de ello, mantenerse en lo mismo —en la propia obra de arte, en el artista, en las cualidades de formación de un observador experto. Con ello no nos referimos al correspondiente sustrato físico, ni a la vida, ni a la conciencia, ni tampoco a la totalidad de los acoplamientos estructurales que posibilitarían una estructura de ordenamiento semejante. Se puede hablar ciertamente de los artistas como seres humanos, de las obras de arte como artefactos materiales. Y debería hacerse si la ambición se dirige hacia una descripción completa del objeto. No obstante, eso significaría basar la descripción en el respectivo sistema de referencia, o cambiar continuamente de sistema de referencia en la descripción.

Sólo sobre este trasfondo teórico la respuesta a la pregunta acerca de cómo se comunica el arte pierde su trivialidad. Natural-

[118] Si no se efectúa esta distinción, se regresa a la época del culto al genio, la cual ciertamente había logrado formular, por primera vez, la temporalidad radical del arte a diferencia de su mera historicidad. Luego se extendió demasiado y pensó poder reconocer el rango de una obra de arte, basándose en lo inesperado de su aparición, y en el genio del artista, en lo impensado de sus ocurrencias. Compárese acerca de ello, Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit: Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfort 1981.

mente la respuesta es: por medio de las obras de arte.[119] Éstas se distinguen tanto de la comunicación dependiente del lenguaje, como de la comunicación indirecta —la cual o es analógica al lenguaje, o incapaz de asegurar la autopoiesis de la comunicación pues en todo momento puede negar que pretendió comunicar dicha información. En cambio la comunicación del arte tiene efecto a través de una percepción preparada por ella misma. Con ello realiza formas particulares de acoplamiento estructural entre conciencia y sociedad. Es comunicación con ayuda de distinciones colocadas en la propia obra de arte; podemos decir también, con ayuda de formas: el concepto de forma en el sentido aquí empleado presupone dos lados; es decir, se trata de una distinción distinguible. De acuerdo a esto, la obra de arte es todo menos un 'fin en sí mismo'. Obviamente tampoco sirve para fines extra artísticos, por ejemplo para el ornato. Fija las formas en las cuales se hace observable una duplicidad: 1) Las distinciones posibilitan designaciones en un juego de combinaciones no arbitrarias con otras distinciones y designaciones. 2) Si esto se hace evidente, también se hace evidente que este orden contiene información que debe darse a conocer, es decir, que se puede entender. Sin la fijación de formas en la obra de arte, sin la disposición de ser actualizada por otros observadores, no se generaría este tipo de comunicación —por ello debe ser posible almacenarla como el lenguaje en la escritura. Esto no debe entenderse como si sólo se pretendiera la reproducción idéntica (el consenso y todo eso). El hecho mismo de estar separada permanentemente la secuencia de observación (en la producción y en la contemplación de la obra de arte), evita una concordancia interna, y aún así, permite la comunicación. La obra de arte puede garantizar la observación

[119] Los críticos pueden suponer que aquí sucede algo ilógico sobre zancos: ¿Cómo es que una tautología (el arte comunica a través de las obras de arte) puede perder su trivialidad mediante la teoría? Aquí , lo decisivo es precisamente mostrar esto. La comprobación puede radicar en la productividad interpretativa, pero también en el enlace de conocimientos —por ejemplo, de tipo histórico o sistemático los cuales, por lo demás, se presentan aisladamente.

continua de observaciones, es decir, la observación de segundo orden —y esto tanto del lado del creador como del espectador.

Hasta aquí hemos enfocado la transmisión de comunicación a través de la obra de arte. Sin embargo, una obra de arte única no es ningún *sistema de comunicación* llamado arte. Por ello se debe preguntar: ¿Qué aporta la obra de arte al sistema social/arte y cómo lo hace?[120] La pregunta anteriormente formulada en relación con los últimos elementos de la comunicación del arte, se repite aquí de nuevo: ¿Cómo se va más allá de la comunicación compacta, condensada en la obra individual? Y también: ¿Cómo son posibles en general las obras de arte individuales en la red autopoiética de la reproducción del arte? Ciertamente, a diferencia de la comunicación que puede ser todavía negada, la obra de arte no es ningún último elemento del sistema. Sin embargo, se genera únicamente al integrarse a la red recursiva de otras obras de arte, a la comunicación verbal de amplio alcance acerca del arte, a las imágenes reproducidas técnicamente, a las exposiciones, a los museos, a los teatros, a los edificios. En la actualidad no hay ninguna duda acerca de ello. Una obra de arte sin otras es imposible, como es imposible una comunicación sin otras comunicaciones. Y esto se repite en los géneros y estilos del arte: para las sonatas y los sonetos, para las estatuas y naturalezas muertas, para las novelas, las comedias y las tragedias.[121]

[120] Véase, acerca de esto bajo un aspecto especial también, Niklas Luhmann, "Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst", en: Hans Ulrich Gumbrecht/K.Ludwig Pfeiffer (editores) *Stil: Geschichte und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfort 1986, pp. 620-762.

[121] Un concepto de géneros de arte delimitables pudo haberse convertido paulatinamente en un problema. En todo caso, con ellos no se forman sistemas autopoiéticos propios. Pero facilitan obviamente la autopoiesis del arte, posibilitando la observación limitada y entrenada incluyendo el reconocimiento de desviaciones (sorprendentes aunque convincentes) con respecto a las formas preestablecidas. Para la clasificación de las diferencias entre los géneros, dentro de este contexto autorreferencial —la literatura vive de la literatura—, ella no representa otra cosa que a sí misma —véase, por ejemplo, Tzvetvan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, tr. al alemán Frankfort 1992, pp. 7 y ss.

De manera muy burda quizás, podría decirse que las obras de arte llevan a la autopoiesis del sistema/arte por dos rumbos diferentes y de este modo la amplían, es decir, la aseguran. Por un lado se puede aprender observando las obras de arte e integrar lo aprendido nuevamente en la forma de la obra de arte: determinadas ideas se pueden realizar mejor, de manera más convincente, con menos medios, o también se pueden ver estimuladas para emprender nuevos comienzos a partir de lo ya gastado. Al espectador se le puede exigir comprender esto como algo co-comunicado, por ejemplo, el color negro de Manet. Por otro lado, se puede escribir o hablar en relación con el arte sobre esto o aquello. Así uno se traslada al medio del lenguaje conservando el arte y sus obras como tema. Como se sabe, en la época romántica se celebraba la crítica del arte como su propia perfección, como la producción de su historia —si no es que como su propio medio de reflexión (Benjamin). Independientemente de lo que en la actualidad se pueda pensar sobre esto, el hecho de escribir y hablar sobre el arte contribuye esencialmente a la estabilización y desestabilización de su autopoiesis —hasta el asombroso hecho de que la cuestión del concepto de arte y la experimentación de sus límites comenzó a influenciar el arte de vanguardia, es decir, la búsqueda de formas en el plano de las obras mismas.

II. OBSERVACIÓN DE PRIMER ORDEN Y OBSERVACIÓN DE SEGUNDO ORDEN

I

Todo observar introduce una distinción en un espacio-sin-marca, a partir del cual efectúa la distinción. Por consiguiente, el observador, para generar la diferencia entre espacio-con-marca y espacio-sin-marca, y para distinguirse a sí mismo de lo que señala, debe utilizar una distinción. La distinción sirve tan sólo (y ésta es su intención) para designar algo como distinto de otra cosa. Pero a la vez el observador al utilizar la distinción revela a los otros su presente. Se traiciona – aunque sea necesaria otra distinción para distinguirlo.[1] En este sentido, utilizar una distinción como forma remite al observador, es decir, a la autorreferencia/heterorreferencia de la forma. La clausura autorreferencial de la forma incluye la pregunta acerca del observador como tercero excluido.

Existe un número ilimitado de posibles formas de observación. Sin embargo, cuando varios observadores seleccionan una determinada distinción, operan en el mismo sentido. La correspondencia se genera fuera de la forma, por tanto, de manera indefinida. Si esta correspondencia se quisiera designar como 'consenso' (a diferencia de 'disenso') se requeriría otro observador que utilizara precisamente esa distinción. En esto radica la viabilidad del cálculo teórico de las formas, en llevar a todos los observadores participantes a un mismo resultado. Por esta razón, también se puede decir: la forma

[1] Por ello, de otra manera que en Fichte, no coloca primeramente *al sí mismo*.

es el observador. En ella está presupuesta la duplicación del mundo inobservable mediante el espacio imaginario de las formas matemáticas. Este mismo procedimiento, que genera correspondencia y posibilita la comunicación, se utiliza en el arte. Aquí tampoco existe el compromiso de transformar al mundo inobservable, al herirlo con una distinción determinada, en un espacio imaginario – aquí, el arte. No obstante si esto se realiza mediante determinadas formas (establecidas por la obra de arte), entonces, al utilizarlas los observadores observan en la misma dirección. En este sentido el artista puede hacer enlaces con la atención libre (y a disposición) de otros observadores.[2] Con ello en la comunicación queda asegurado – como ya lo hemos discutido anteriormente–[3] un 'objeto' con 'valor propio'. Naturalmente esto no excluye la divergencia de las evaluaciones con base en distintas exigencias de calidad. Pero entonces se debe (y se puede) operar un cambio en la forma de observar: observar cómo observan los observadores.

Toda observación es observación inmediata de algo distinguible – de las cosas o de los sucesos, de los movimientos o de los signos.[4] El mundo inmediatamente dado no se puede eliminar, aunque el filósofo dude acerca de si existe tal como aparece –y exprese estas dudas a través de la suspensión del juicio (*epojé* de Husserl). Ni siquiera con la imaginación uno se puede separar del mundo figurado: sólo se puede simular lo que se percibiría bajo condiciones adecuadas. Cuando se leen novelas, primero se debe tener el texto frente a los ojos. Luego se le puede contemplar con el 'ojo interno' y, en caso dado, si el texto ya no está disponible, acordarse, a partir de éste, del mundo figurado. Finalmente, se puede muy bien saber que ningún mundo real corresponde a la propia imaginación, así

[2] El si "existen " y quiénes son, es entonces otra cuestión que debe aclararse sociológicamente.

[3] *Vid.* cap. 1. IX.

[4] Compárese, limitado al ámbito de los sistemas vivos, Humberto R. Maturana, Erkennen: *Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit: Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie*, Braunschweig 1982, pp. 34, 149 s.

como al reconocer los engaños ópticos se les puede eliminar aunque se les siga viendo. Pero aun en este caso uno se basa en la experiencia que presupone al mundo como podría ser. Ninguna modificación puede alterar esta circunstancia básica.

Recordamos aquí esta circunstancia elemental tan sólo para introducir la distinción (no tan simple) entre observación de primer orden y observación de segundo orden. Cualquier observación –la de segundo orden también– utiliza una distinción para designar un lado y no el otro. Ningún tipo de procedimiento puede evitarlo. Aun las negaciones deben presuponer que primero se distingue y se señala lo que se quiere negar.[5] Por tanto, no se puede partir de la existencia inmediata de lo indeterminado –del "unmarked space", de la entropía original o del caos, del vacío de la pantalla o de la blancura del papel– sin distinguir esto de lo que sucede al distinguirlo. Y también cuando nos alejamos del mundo real –en el cual nos encontramos– rumbo a la ficción, necesitamos precisamente esa distinción para designar el dónde y el hacia dónde: sólo así construimos la realidad como realidad.

Queremos designar la observación de observaciones como observación de segundo orden. De acuerdo con esto, también la observación de segundo orden es –en cuanto operación– una observación de primer orden, es decir, la observación de algo que se puede distinguir como observación. Por eso, dèbe haber *acoplamientos estructurales* entre las observaciones de primer orden y las observaciones de segundo orden para asegurar, en general, que se observa algo cuando se está observando en el modo de observación de segundo orden. Y como en todo, el concepto de acoplamiento estructural tiene dos lados: el observador de segundo orden es *más irritable* por razón de su observación de primer orden (por ejemplo por las particularidades de un texto o por las particularidades de observación de otro observador), aunque también está a la vez

[5] Por tanto ya no son, a diferencia de la lógica clásica, operaciones primarias. Regresaremos a ello en la discusión sobre el arte moderno, el cual niega el arte. Compárese pp. 233 ss, 472 ss.

dotado de mayor *indiferencia* frente a todas las demás influencias imaginables.

Como observador de primer orden, el observador de segundo orden permanece en el mundo –por tanto él mismo es observable. Y ve tan sólo lo que puede distinguir. Si quiere observar desde la perspectiva de segundo orden debe poder distinguir las observaciones de todo lo demás –por ejemplo de las cosas.

Desde una cierta tradición –que no nos debería sujetar– se diría: debe poder distinguir entre sujeto y objeto. Esta reglamentación del lenguaje requiere a su vez de explicaciones pues limita de manera muy estrecha los temas que habremos de abordar. Nosotros recurrimos a una conceptuación más formal: cuando se trata de la observación de segundo orden hablamos, por lo pronto, solamente de un observar observaciones. Con ello nos mantenemos en el plano de las operaciones. Si allí se trata de observar observadores es otra pregunta. Orientarse hacia un observador a quien se le atribuyen ciertas observaciones puede facilitar el observar estas observaciones. No obstante, para el caso del arte son necesarias algunas restricciones. Podría darse el caso de observar una obra de arte en relación con las observaciones fijadas dentro de ella, sin por ello observar también al artista. Podría ser suficiente con saber (o reconocer) que se trata de un objeto elaborado y no de un objeto natural.

La afirmación de que un observador de segundo orden es siempre también observador de primer orden es tan sólo otra formulación para la tesis muy difundida de que el mundo no puede ser observado desde afuera. No existe ningún sujeto 'extramundano'. Quien utiliza esta figura de pensamiento o quien plantea la pregunta acerca de cómo el sujeto trascendental pueda convertirse en sujeto empírico,[6] piensa cubierto por la larga sombra de la teología o es llevado en este lugar por la teoría filosófica a hielo resbaladizo. Como nos muestra la epistemología operativa ampliamente aceptada en la

[6] Así Novalis en sus estudios sobre Fichte con la formulación: "Wie wird das absolute Ich ein empirisches Ich?" - citado según Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs* (editor Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel), tomo II, Darmstadt 1978, p. 31.

actualidad, toda observación tiene lugar en el mundo, además de ser ésta observable como proceso. Todo observar presupone un trazo de límites a partir de los cuales el observador puede observar algo distinto –y en caso dado, a sí mismo. Toda observación constituye el estado incompleto de las observaciones pues se elude a sí misma y a la diferencia constitutiva de la observación. La observación por ello debe aceptar un punto ciego –gracias al cual puede ver algo, pero no todo. Un mundo que está ordenado para observarse a sí mismo se desplaza hacia lo inobservable.[7] O formulado en terminología tradicional: lo inobservable de la operación del observar es condición trascendental de su posibilidad. La condición de posibilidad de la observación no es ningún sujeto (y mucho menos un sujeto provisto de razón), sino una paradoja ante la cual fracasa quien intenta hacer transparente el mundo. Algunos artistas han soñado con traspasar su felicidad a otro mundo. Sin embargo su hacer se limita a reproducir la inobservabilidad del mundo.

Si uno quisiera observar el mundo como objeto, lo debería *señalar* como distinto de otro: por tanto deberá presuponer un súper mundo para contener al mundo y su otro. Por consiguiente aquello que se desempeña como mundo se resiste a cualquier observación; de igual manera que se resiste aquello que se desempeña como operación de la observación. La retirada hacia lo inobservable no deja nada en el mundo: suprime sus huellas –para formularlo con Jacques Derrida. En todo caso la metafísica (¿la teología, la teoría de la utilización de formas retóricas,[8] la observación de segundo orden?) apenas si logra vislumbrar "la trace de l´effacemente de la trace".[9]

Esto sea dicho aquí para irritación de los filósofos. En nuestro contexto lo decisivo es tan sólo obtener bases (sin serlas) para un concepto operativo de observación. Y desde ahí precisar lo que sucede y con lo que se debe contar cuando es la sociedad quien anima a los observadores a observar observaciones. O cuando es la sociedad

[7] Compárense para ello las tesis correspondientes en George Spencer Brown, *Laws of Form*, reimpresión Nueva York 1979, p.105.

[8] Como lo sabrán los conocedores, nos referimos a Paul de Man.

[9] Así Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, París 1972, p.77.

quien exige precisamente que se cumpla con las condiciones de racionalidad social en este nivel de observación de segundo orden.

II

Con el establecimiento de posibilidades de observación de segundo orden la evolución cultural da un rodeo que – como aquel del Capital según Böhm-Bawerk – resultará extraordinariamente productivo. La observación se limitará a ser observación de otros observadores – con ello se obtienen posibilidades (los psicólogos sociales hablan de un 'vicarious learning') que nunca se tendrían a partir de una contemplación directa del mundo bajo la creencia de que éste es como se muestra. La observación de segundo orden se distancia del mundo hasta llegar finalmente a omitir su unidad (integridad, totalidad) y abandonarse a lo que le aparece como 'valor propio' en el proceso recursivo y dinámico de la observación de observaciones.

Esto es válido de manera muy general y – como tendencia (incluso de la autorreflexión) – es algo típico de todos los sistemas/función modernos. Si dentro del amplio marco de la epistemología operativa se buscan determinaciones más exactas, entonces uno se enfrenta a la diversidad de puntos de partida. Esto está relacionado, en parte, tanto con la multiplicidad de disciplinas o áreas de investigación partícipes, como por el hecho de que el concepto de operación designa circunstancias empíricas muy diversas. La realización operativa de las observaciones se puede describir o de manera física, o biológica, o sociológica, por lo cual siempre entran en perspectiva aquellas realidades correspondientes que las perturban. Heinz von Foerster, como físico y como matemático, utiliza el concepto de cálculo de la realidad; Humberto Maturana parte de un concepto muy general – biológicamente fundamentado – de cognición; George Spen cer Brown desarrolla un cálculo de las formas erigido sobre el concepto de 'indication' (que yo N. L., traduzco como 'señalamiento') y que presupone, por su parte, una distinción en la que operati-

vamente sólo se puede utilizar uno de sus lados como punto de partida para pasos subsecuentes. La semiótica describe la operación basal como utilización de signos –los cuales, a su vez, harán aprovechable operativamente (sobre todo de manera verbal –aunque no sólo) la diferencia entre significante (*signifiant*) y significado (signifié); Gotthard Günther pregunta acerca de las estructuras lógicas con las que se puede describir –con complejidad adecuada– lo que sucede cuando un sujeto observa a otro sujeto no sólo como objeto sino precisamente como otro sujeto, es decir, como observador. Para otros, el problema está en lo que se atribuye al observador respecto de sus observaciones –y con ello se piensa normalmente en aquellos procesos psicológicos que indaga la investigación sobre la atribución. También en las ciencias sociales se piensa generalmente en realizaciones de tipo psicológico respecto del problema que resulta de los métodos, cuando un observador (que actúa en el campo de la investigación) es observado y entonces tan sólo registra aquello que se le presenta como consecuencia de la observación de que es observado. Finalmente la cibernética –para mencionarla también– piensa obviamente en operaciones de regulación y control –independientemente del dispositivo con el cual se efectúan estas operaciones.[10]

[10] Una selección de la literatura mencionada sería: Heinz von Foerster, *Observing Systems*, Seaside Cal. 1981; Humberto R. Maturana, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit: Ausgewählte Arbeiten zur Biologischen Epistemologie*, Braunschweig 1982; del mismo autor, "The Biological Foundations of Self Consciousness and the Physical Domain of existence", en: Niklas Luhmann *et al. Beobachter: Konvergenz der Erkenntnistheorien?*, Munich 1990, pp. 47-117; Dean MacCannell/Juliet F. MacCannell, *The Time of the Sign; A Semiotic Interpretation of Modern Culture*, Bloomington Ind. 1982; Spencer Brown en *op. cit.*, (1979); Gotthard Günther, *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik* 3 Vol., Hamburgo 1976-1980; Rino Genovese/Carla Benedetti /Paolo Garbolino, *Modi di Atribuzzione: Filosofia e teoria dei sistemi*, Nápoles 1989; George W. Stocking (comp.), *Observers Observed: Essays on Ethnographic Field Work*, Madison Wisc. 1983; Ranulph Glanville, *Objekte*, tr., al alemán Berlín 1988; Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfort 1990, sobre todo, pp. 68 ss. Además la literatura entera acerca de la inteligencia artificial. Para un cuadro sinóptico

Todos estos puntos de partida mantienen su capacidad de diálogo y de mutua accesibilidad –aunque sólo mediante una formalización extrema del concepto de observación perfilada en la misma literatura, pero sin haber adoptado todavía el aspecto de una teoría interdisciplinaria integradora. En este contexto entendemos por formalización el hecho de establecer un concepto de operación para usarse con referencia empírica –aunque deja abierto en qué nivel de realidad acontezca la operación y qué realidades deben con ello quedar garantizadas si se pretende asegurar que la operación se puede desarrollar sin perturbaciones o sin influencias externas destructivas.

Para nuestros fines es suficiente definir la observación, siguiendo a Spencer Brown, como el uso de una distinción con el fin de designar uno de los lados –y no el otro. Por ello con el concepto dejamos de lado cualquier referencia a las condiciones materiales de la posibilidad de la observación,[11] de lo contrario, se rompería la unidad del concepto y nos llevaría a campos muy diversos de la realidad. Además, el concepto, a diferencia del uso general del lenguaje, comprende la vivencia y la acción[12] en tanto que ambas se orientan hacia la distinción y el señalamiento –en contraste con el mero comportamiento. Esta disposición del concepto, como hemos visto, permite describir la participación en la comunicación de los artistas y de los espectadores. También presuponemos que la observación no acontece simplemente (como cuando una avalancha arrasa la nieve de una parte del campo y no de la otra), pues en ese caso cualquier operación que produjera efectos sería una observación. Antes bien, es propio del concepto el hecho de la co-presencia del otro lado de distinción – de tal suerte que para el sistema que está operando de acuerdo al esquema general de esto/no lo otro; esto/no

---

véase también Francisco Varela, *Kognitionswissenschaft - Kognitionstechnik: Eine Skizze aktueller Perspektiven*, Frankfort 1990.

[11] Por ejemplo, en el sentido de Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (editores), *Materialität der Kommunikation*, Frankfort 1988.

[12] Véase también el peculiar doble sentido de activo/pasivo de la "impression" en Raymond Roussel, y además Julia Kristeva, *Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, París 1969, pp. 216 ss. (y también pp. 181 ss.).

aquello, la designación de uno de los lados se convierte en información. Se pueden por lo tanto observar operaciones que no son observaciones.[13] En la observación (a diferencia de la operación simple), la distinción y el señalamiento se realizan *simultáneamente* (y no sucesivamente en el sentido de ocurrir primero la selección de una distinción, luego el señalamiento). Por ello la operación observación realiza la unidad de la distinción entre distinción y señalamiento: ésta es precisamente su especialidad. Esta unidad se puede automotivar; no depende de la existencia de objetos correspondientes en el mundo del cual se separa. Y finalmente, hablaremos de observaciones únicamente cuando el señalamiento de uno de los lados de la distinción haya sido motivado dentro de una urdimbre recursiva, en parte, mediante observaciones anteriores –es decir mediante memoria–, en parte, mediante la capacidad de enlace, es decir, anticipando lo que se puede hacer o a dónde se pueda llegar con ella. Se trata de las posibilidades, pues, que abre o cierra la observación. En este sentido, la observación siempre es la operación de un sistema que observa –aunque esto no se observe simultáneamente. La observación no tiene lugar como acontecimiento singular. O dicho con más exactitud, cuando tienen lugar acontecimientos de esta naturaleza, no son observables como observaciones.

Este concepto debe conservarse siempre y cuando se den (para un observador) estas características, es decir, también y especialmente cuando se habla de observación de segundo orden. Sería posible (aunque lo dejamos abierto) atribuir capacidad de observación a los procesos químicos de los sistemas vivos si es que este requerimiento de 'simultaneidad' entre distinción y señalamiento se pudiera representar químicamente. También en el plano de los sistemas nerviosos (o los sistemas inmunológicos) se debería reflexionar acerca de si su innegable capacidad de discriminación puede interpretarse como observación. Evidentemente los animales pueden observar y esto es válido, del mismo modo, para los sistemas de conciencia de los seres humanos que procesan psíquicamente el sentido. Del mismo

[13] De otra manera Glanville en *op. cit.*, (1988).

modo, no obstante, se puede atribuir una capacidad de observación *sui generis* a los sistemas de comunicación puesto que manejan simultáneamente distinciones y señalamientos al utilizar el lenguaje. Pero la elaboración del material que ha pasado por la mano del artista, ¿es un caso de observación, es decir, la generación de una diferencia no sólo en cuanto tal, sino en referencia a una forma con dos lados y que confiere sentido? De esto nos ocuparemos en lo que sigue.

En primer lugar nos interesan las consecuencias relativas al concepto de observación de segundo orden. Se podrá hablar de observación de segundo orden cuando dos observaciones se acoplan de tal manera que satisfacen las características de una observación de primer orden – aunque el observador de segundo orden al señalar el objeto se refiera a un observador de primer orden, es decir, distinga y señale la observación como observación. Esto conduce a la pregunta: ¿qué se debe observar en la perspectiva de primer orden para hacer posible una observación de segundo orden, para (por así decirlo) 'desplegar' lo inmediatamente observado? O, ¿en qué se nota que en algún lugar se lleve a efecto una distinción y un señalamiento? ¿Es suficiente con que se diga que se debe observar a un observador?, o ¿deberían preferirse aquellas formulaciones que al no concentrarse en realidades compactas se organizan a sí mismas, en lugar de las que se concentran en la materialidad del proceso de observación? Pero esta elección, ¿no nos llevaría al terreno peligroso sobre el cual se ha intentado siempre (y siempre en vano) distinguir entre materia y 'espíritu'?

Dada la dificultad de estas preguntas nos retiramos hacia un punto de partida constructivista, y decimos: se hace presente una observación de segundo orden cuando se pone atención en el uso de la distinción, o de manera más exacta, cuando la distinción y el señalamiento mismos se refieren a otra distinción y a otro señalamiento. La observación de segundo orden es distinción de distinciones, sin significar que las distinciones simplemente se coloquen una al lado de la otra, como por ejemplo, lo grande y lo pequeño, lo agradable y lo desagradable, los teólogos y otros académicos, y así en

una serie sin fin... Antes bien, se debe observar la distinción observada en su utilización operativa, es decir, con las características que acabamos de determinar para el concepto de observación, a saber: simultaneidad entre la distinción y el señalamiento (manteniendo ante los ojos el otro lado) y la urdimbre recursiva conformada por una red de observaciones anteriores y posteriores –las cuales a su vez deben ser señalamientos que distinguen.

La observación de primer orden es señalamiento – distinción indispensable en todo aquello que no está señalado. Con ello no queda tematizada la distinción entre señalamiento y distinción. La mirada se mantiene sobre la cosa. El observador mismo y su observación se mantienen inobservados – tampoco es necesario que el observador se distinga a sí mismo de aquello que observa. Todo esto cambia cuando hace su presencia la observación de segundo orden ya sea a través del mismo observador o a través de otro observador. Entonces se señalará que la observación se lleva a efecto como observación que debe utilizar una distinción – y en caso dado qué distinción. Así el observador de segundo orden se enfrenta a la distinción entre distinción y señalamiento. Trata el instrumento de observación como forma de observación, independientemente de la existencia de otras formas de observación – así como de otros observadores. Y esto explica también (aunque no sea necesario elaborarlo) que la forma de la observación implica ya la *reentry* de la forma en la forma, puesto que la distinción utilizada presupone la distinción entre distinción y señalamiento. La distinción aparece siempre copiada dentro de sí misma, como distinción que se distingue del señalamiento que la hace posible.[14] No es necesario que el observador de segundo orden tenga un grado elevado de complejidad para observar esta *reentry*. Aunque allí queda presupuesto como implicado en la forma que él observa como forma de observación.

Por lo tanto, para la observación de segundo orden se hace observable la inobservabilidad de la observación de primer orden

[14] Véase acerca de esto también Louis H. Kauffman, "Self-Reference and Recursive form"; *Journal of Social and Biological Structures* 10 (1987), pp. 53-72.

–pero únicamente bajo la condición de que el observador de segundo orden (como observador de primer orden) no pueda observar su observación ni pueda observarse a sí mismo como observador. Esto lo puede señalar un observador de tercer orden –quien llega a la conclusión autológica* de que todo esto es válido para sí mismo. Precisamente concentrarse en los medios de observación, o sea, en los medios artísticos (por ejemplo en la técnica dodecafónica) excluye la contemplación total del mundo. Ningún otro tipo de reflexión conduce más allá. Tampoco existe ninguna 'supresión' dialéctica de la ceguera de la distinción bajo la forma de 'espíritu', para el cual el mundo –incluyéndose a sí mismo– fuera por completo transparente. Antes bien las observaciones de segundo y de tercer órdenes explican la inobservabilidad del mundo en calidad de *unmarked space* que siempre está co-figurando. La transparencia se paga con intransparencia y precisamente en esto se basa la garantía de continuidad (autopoiética) de las operaciones, la garantía del desplazamiento –la 'differance' (Derrida)– de la diferencia entre lo observado y lo no observado.

La observación de segundo orden observa únicamente *cómo* se observa. La pregunta por el cómo, establece una diferencia característica entre observación de segundo y de primer órdenes. El observador de primer orden se concentra en aquello que observa y vive o actúa dentro de un horizonte de relativa poca información. Puede quedar sorprendido por determinados aspectos y buscar explicaciones cuando sus expectativas no se cumplen; no obstante, ésta es más bien la excepción y no la regla, pues está adaptado a su capacidad de procesamiento de información. Vive en un mundo que 'parece ser real'. El observador de segundo orden, en cambio, percibe la improbabilidad de la observación de primer orden. Cada movimiento realizado, cada frase dicha, es extremadamente improbable si se considera como selección obtenida de entre todas las demás posibilidades. Sin embargo, como esto es válido para *cualquier* operación, esta improbabilidad es completamente normal y no representa ningún problema. Es algo que permanece latente para la operación misma y también para la operación de observación de primer orden. No es

necesario (ni es posible) tematizarla. No se podría comenzar sopesando todas las posibilidades de inicio. Esto también es válido para la observación de segundo orden en cuanto operación. No puede (para sí misma) pasar por todas las posibilidades de observar a un observador, antes de decidirse por la observación de un determinado observador. Por eso, la observación de segundo orden advierte (y experimenta en sí misma) que la carga total de información del mundo no puede ser concentrada en un punto – a no ser que se presuponga a Dios. No obstante, como observación de segundo orden puede todavía tematizar la improbabilidad de la observación de primer orden – incluyendo la propia. Al menos puede registrar ámbitos más amplios de selección, reparar en las contingencias allí donde un observador de primer orden cree seguir una necesidad o actuar de manera completamente natural.[15] Simplificando un poco, se podría decir también que apenas el observador de segundo orden advierte que el observador de primer orden 'reduce complejidad' – lo que también significa que no tiene sentido exhortarlo a reducir complejidad. Dicho nuevamente de manera distinta: el mundo de lo posible es un invento del observador de segundo orden – mundo que se mantendrá latente para el observador de primer orden.

Visto desde la perspectiva de un observador que asegura la realidad por medio de operaciones propias, existen dos posibilidades de observación de segundo orden: autoobservación y heteroobservación. El nivel de abstracción de esta conceptuación tiene la ventaja de colocar en paralelo estas dos posibilidades, de reconocerlas como casos de un mismo principio y de advertir sobre la necesidad de un sistema de referencia en relación con la distinción auto/hétero. Pero sobre todo, desde aquí se presiente que podría haber una conexión entre posibilidad de autoobservación y posibilidad de

[15] Véase, acerca de ello, la distinción entre restricciones naturales y artificiales en Lars Löfgren, "Some Foundaitional Views on General Systems and the Hempel Paradox", *International Journal of General Systems* 4 (1978), pp. 243-253 (244), una distinción que se debe aceptar como distinción, ya que no existe ningún otro observador, el cual podría decir si algo "en realidad" es natural, artificial, necesario o contingente.

heteroobservación de segundo orden; si se observa a otros como observadores, ¿por qué no también a uno mismo? Pero, ¿es posible que la observación se vuelva del todo reflexiva? Y ¿cómo es que pueda por lo general presentarse como sobre formación de la observación de primer orden?

Para lo siguiente es importante advertir, en el preparativo que se ha hecho de este juego de conceptos, lo asombroso de una circunstancia de esta índole. Nuestro objetivo es relacionar esta observación de segundo orden con una teoría de la sociedad moderna y afirmar que evolutivamente es un hecho altamente improbable, aunque al mismo tiempo en la actualidad sea algo completamente normal.

III

Parece ser algo completamente usual que los sistemas/función de la sociedad moderna se establezcan en el nivel de observación de segundo orden. Por ejemplo, el sistema de la ciencia. El hecho de que en él la observación de primer orden sea también importante y que el comportamiento de los científicos de ninguna manera se pueda explicar como 'aspiración a la verdad', ha sido comprobado suficientemente mediante investigaciones últimas aplicadas en los laboratorios científicos.[16] Sin embargo, esto de ninguna manera excluye –como opinan los representantes de estas áreas de investigación– una observación sobrepuesta de segundo orden. El instrumento de mediación que asegura el acoplamiento estructural entre observación de primer y de segundo orden son las publicaciones –las cuales, desde la perspectiva de primer orden, son producidas y leídas como textos, aunque simultáneamente llevan a que otros científicos (y luego reflexivamente a uno mismo) las miren con sus modos de observación– sólo así es como obtienen su verdadero

[16] Véase, tan sólo, Bruno Latour/Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific facts*, Beverly Hills 1979; Karin Knorr-Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis: Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfort 1984.

sentido científico.[17] Por eso la publicación de un texto (incluyendo la referencia al objeto de investigación y las citas de otras publicaciones) se convierte en el elemento basal de la producción científica, en la operación de la autopoiesis de la ciencia.[18] La semántica teórico científica, el código verdadero/no verdadero con todas sus semánticas adicionales (programas especializados, es decir, directrices teóricas y metodológicas que disponen sobre los valores del código verdadero/falso) desarrollan su sentido sólo en referencia a textos publicados y elaborados para la comunicación. Por tanto, el trabajo en las publicaciones es el que asegura la continuidad del sistema diferenciado de la ciencia en el nivel de la observación de segundo orden.

Observaciones similares se pueden hacer sobre el sistema de la economía. También la economía se ha ajustado a un modo de observación de segundo orden con la ayuda del mercado.[19] Para esto es igual de indispensable un proceso de concentración en un medio de observación de primer orden. Se observan pagos en el contexto de transacciones: cuánto y para qué. Esto requiere y posibilita precios variables a partir de los cuales puedan inferirse las disposiciones de otros para la compra y la venta.[20] Las transacciones presupo-

[17] Compárese, acerca de la historia de la especialización en la producción de "papers" y de la correspondiente renuncia a la presencia de otros observadores, Charles Bazerman, *Shaping Written Knowledge: The Genre and Activity of the Experimental Article in Science*, Madison Wisc. 1988. *Vid.* también Michael Mulkay/ G. Nigel Gilbert, "Accounting for Error: How Scientists Construct Their Social World When They Account for Correct and Incorrect Belief", *Sociology* 16 (1982), pp. 165-183, acerca del ritmo resultante de exageración y crítica con el correspondiente aumento de la "sensitivity to mistakes".

[18] Así Rudolf Stichweh, "Die Autopoiesis der Wissenschaft", en: Dirk Baecker et al. (editores), *Theorie als Passion*, Frankfort 1987, pp. 447-481 (459 ss.)

[19] Compárese Dirk Baecker, *Information und Risiko in der Marktwirtschaft*, Frankfort 1988, sobre todo pp. 198 ss.

[20] Las sociedades más simples, en cambio, organizan frecuentemente su economía mediante precios estables que son independientes de la oferta y la demanda, de la escasez y la abundancia; la procuración de la información sería, en estos aspectos, demasiado difícil y arriesgada para un observador de

nen (y originan) la fijación temporal de precios. Esto posibilita una observación de segundo orden desde el momento en que un participante del mercado observa a otros (y a sí mismo) para determinar si compra (o vende) a este precio, o si en atención a los precios alcanzables es rentable la producción y entonces haya que invertir. Todo esto produce –en el nivel de observación de segundo orden de los mercados de productos, de las materias primas, del mercado del trabajo y del de las divisas– situaciones cambiantes a ser observadas constantemente. Donde no hay precios que se formen en dependencia del mercado (como lo experimentaron los planteamientos estatales socialistas) tampoco existe ninguna observación de segundo orden; es decir, tampoco existe racionalidad específicamente económica. Por eso la teoría económica debe distinguir entre precios y valores, dependiendo de si observa a un observador de primer o de segundo orden: la conversión de valores en precios hace sentido (por ejemplo, la inofensividad ecológica) no para asegurar que el valor ecológico se logre, sino para observar cómo se establece una observación de observaciones con este tipo de estructura preestablecida.

Un tercer ejemplo lo tomamos del sistema político y no debe sorprendernos que aquí, en un contexto totalmente distinto, se realice la misma estructura. La política es en primer lugar utilización de poder para lograr decisiones que vinculen colectivamente. Este ejercicio del poder se observará en las instituciones constituidas para tal efecto. Pertenece también a la teoría clásica sobre la política la tesis de que el soberano no debe ser indiferente a la opinión del pueblo: el soberano tiene –para formularlo con palabras de Maquiavelo– sus bastiones en el corazón del pueblo.[21] En cambio, en la dialéctica formulada por Hegel[22] entre dominio y servidumbre, los

---

primer orden. Véase, acerca de esto, Elisabeth Cashdan, "Information Costs and Customary Prices", en: de la misma autora (comp.), *Risk and Uncertainty in Tribal and Peasant Societies*, Boulder 1990, pp.259-278.

[21] Compárese *Discorsi* II cap. 24 y *Principe* cap. 20, citado según *Opere*, 7ª edición Milán 1976, pp. 288 o 110.

[22] *Fenomenología del Espíritu* (1807), citado según la edición de Johannes Hoffmeister, 4ª edición Leipzig 1937, pp.141 ss.

siervos son quienes deben observar cómo (y si) el soberano los observa, mientras el señor es señor únicamente en la medida en que le es suficiente una observación de primer orden. O sea, los siervos son objetos que cumplen (o no cumplen) lo ordenado.[23] De acuerdo con el concepto de dominio político, allí donde se genera una observación de segundo orden debe respetarse una asimetría: ya sea que se observe desde arriba, o únicamente desde abajo en una perspectiva de segundo orden.

Esto ha cambiado en razón de la así llamada democratización de la política y de su dependencia de la opinión pública expresada en los medios de masas – con la consecuencia de que la jerarquía ya sólo tiene importancia en el plano de la organización. Todos los que participan en la política – tanto políticos como electores – se observan recíprocamente en el espejo de la opinión pública, y el comportamiento se vuelve 'político' cuando los participantes reaccionan al hecho de cómo se les observa. Aquí el nivel de primer orden está garantizado por la información constante de los medios de masas. No obstante, los medios de masas producen efectos tanto de información como de entretenimiento. A la observación de segundo orden se llega tan sólo por el hecho de que para uno mismo o para los demás se sacan conclusiones cuando se parte del supuesto de que todos los que participan políticamente se sitúan como observadores ante el juicio de la opinión pública y *que esto es suficiente*. De este modo la opinión pública, lejos de ser algo así como un concepto de agregación de los sistemas psíquicos, no es sino el producto de una comunicación específica al que se toma como punto de partida para una comunicación posterior.[24]

23 Naturalmente ésta no es terminología de Hegel.

24 *Vid.* Niklas Luhmann, "Gesellschaftliche Komplexität und öffentliche Meinung", en *Soziologische Aufklärung* tomo 5, Opladen 1990, pp. 170-182; del mismo autor, "Die Beobachtung der Beobachter im politischen System: Zur Theorie der öffentlichen Meinung", en: Jürgen Willke (editor), *Öffentliche Meinung: Theorien, Methoden, Befunde. Beiträge zu Ehre von Elisabeth Noelle-Neumann*, Friburgo 1992, pp. 77 -86.

Se podrían añadir otros ejemplos. En el sistema de la religión Dios fue siempre concebido como observador, y precisamente por esto, observar a este observador se convirtió en problema: ya fuera como destino en el caso del diablo, o como destino de los teólogos –especialmente de los teólogos audaces que tenían problemas con el mismo concepto de Dios. Las familias modernas (en el mundo antiguo ni siquiera hubo un concepto para ellas) son precisamente – bajo la lógica de la intimidad – células calientes de observación de la observación con su correspondiente presión de observar que dificulta el comportamiento ecuánime y que acaba produciendo o rutinas de entendimiento o patologías.[25] En el sistema jurídico la relación entre legislación y jurisprudencia es vista en la actualidad como relación de observación mutua. Y en la así llamada doctrina jurídica realista el derecho se reduce a hacer posible pronósticos referentes a las decisiones de los jueces –en lugar de garantizar la imposición de las normas reconocidas como correctas. No podemos seguir con más análisis de este tipo escogidos para establecer la comparación. Nuestra pregunta es más bien si también el arte, por lo menos desde que se diferenció como arte bello frente a las artes en general, desarrolla su vida propia en el plano de la observación de segundo orden y si sólo en este plano llega a distinguirse como sistema social de los otros sistemas sociales.

Para avanzar en esta pregunta recurriremos, en primer lugar, al concepto – ya presentado – de forma que designa la marcación de una distinción provista de dos lados.[26] Se requiere familiarizarse con el concepto. La forma misma es forma de dos lados y presupone la

[25] Acerca de ello, los dos ensayos "Sozialsystem Familie" y ""Glück und Unglück der Kommunikation in Familien: Zur Genese von Pathologien" en: Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung* tomo 5, Opladen 1990, pp. 218 ss. Véase para las rutinas de entendimiento también a Alois Hahn, "Konsensfiktionen in Kleingruppen: Dargestellt am Beispiel von jungen Ehen", en: Friedhelm Neidhardt (editor), *Gruppensoziologie: Perspektiven und Materialien, Sonderheft 25 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Opladen 1983, pp. 210-233.

[26] Spencer Brown dice, en *op. cit.*, p. 4: "Call the space cloven by any distinction, together with the entire content of the space, the form of the dis-

presencia simultánea de estos dos lados. Un solo lado no sería lado, una forma sin otro lado se disolvería nuevamente en el "unmarked space", es decir, no se podría observar. Por otra parte los lados no son equivalentes. Esto lo señala la 'marca'. Esta asimetría no es fácil de explicar –sobre todo si se le quiere dar un significado muy general. No obstante, es claro lo siguiente: únicamente puede ser señalado un lado de la distinción, ya que si se quisieran señalar simultáneamente ambos lados la distinción misma se disolvería. También habrá que presuponer que un sistema operativo debe siempre enlazar la siguiente operación con el lado señalado –en ello estriba el sentido de la señalización. Dejamos abierta la cuestión de si un sistema puede cruzar el límite de la forma, si (tal vez se podría formular de esta manera) disponiendo de la forma de la negación con ello pudiera seguir trabajando en el otro lado de la forma. Naturalmente ningún sistema se puede abandonar a sí mismo y seguir operando en el entorno. Sin embargo, existen sistemas con formas codificadas –sistemas que pueden utilizar como código una distinción binaria (cierto/falso; tener propiedad/no tenerla; detentar un puesto/no detentarlo) y así, sin abandonar el sistema pueden operar en ambos lados de la distinción. El que no es propietario (y sólo el que no lo es) puede comprar una cosa, así como únicamente el propietario puede venderla. Esta regla –una vez juridificada la institución del contrato en el sistema jurídico– distingue entre derecho y no-derecho dependiendo de si es observada o no. Sin embargo, el sistema jurídico puede operar conforme a derecho (¡) tanto con la afirmación de que algo es conforme a derecho, como con la afirmación de que algo no es conforme a derecho.

En la teoría del arte siempre se ha hablado de la forma. Por eso no es extraño enlazarse con ella. Sin embargo, al cambiar de base el concepto no debemos dejarnos embaucar por la identidad de la

---

tinction". Por lo tanto, es importante que el concepto de forma designa el ámbito completo ("the entire content of the space") de una distinción y no solamente un lado de ella, no solamente un sistema, sino la distinción entre sistema y entorno que posibilita la designación de un sistema.

palabra. Principalmente porque no nos referiremos a la distinción entre forma y contenido, atacada desde hace mucho tiempo.[27] Tampoco nos referiremos a los intentos de separarse de ella, ni al subjetivismo radical, ni a los intentos de reducción a 'formas puras', ni al concepto de símbolo: intentos todos de anular la distinción como distinción. En verdad se puede reconocer que la oposición contra la distinción (forma/contenido) tenía el sentido de acentuar la autonomía del arte y de no aceptar nada preestablecido, nada que no estuviera dominado. En esta medida, tal discusión pertenece a la historia de la semántica que acompaña al arte moderno. Pero ¿por qué iniciar con una distinción de partida que nunca se pudo aclarar realmente? Podemos anticipar aquí que la distinción (forma/contenido) debía articular la distinción entre autorreferencia y heterorreferencia. Sin embargo, no hemos llegado todavía al punto donde este conocimiento se vuelva productivo.

En lugar de ello, utilizaremos la similitud formal e incluso la concordancia de conceptos como los de forma, distinción y observación. El observador utiliza una distinción para señalar aquello que observa. Esto sucede cuando sucede. No obstante, si se quiere observar si esto sucede y cómo sucede, no sólo se debe aplicar la distinción que habrá de utilizarse, también se debe señalar. Y para eso nos sirve el concepto de forma. Por eso, designamos como forma al instrumento de observación de la distinción –por ejemplo, en vista de la existencia de otras distinciones que harían posible otras observaciones. Quien observa formas, observa, por tanto, a observadores en el sentido estricto de que no se interesa por su materialidad, por sus motivos, por sus expectativas o por sus manifestaciones, sino única y exclusivamente por la utilización de sus distinciones.

Con esto quedamos remitidos a la extrema improbabilidad de una observación de segundo orden, rutinaria y apoyada institucionalmente. Sin embargo, el análisis de otros sistemas/función nos muestra que esto no es necesariamente un límite para la evolución:

[27] Véase, como crítica muy acertada, Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, en: del mismo autor, *Holzwege*, Frankfort 1950, pp. 7-68.

los sonidos producidos para hablar inteligiblemente son en extremo improbables en el mundo de los sonidos y, sin embargo, se producen con normalidad y sin ningún esfuerzo específico. Además, las investigaciones hasta aquí emprendidas muestran con claridad que la observación de segundo orden se lleva a efecto a través de formas y de ninguna manera excluye la observación de primer orden: la presupone y la sobre-forma. Sin ver u oír las obras de arte (sin leerlas e imaginarlas), tampoco se logra una observación de segundo orden. También se debe saber dónde se encuentran en el mundo las obras de arte y los artistas, qué edificios quieren ser observados como obras de arte y qué textos como literatura con pretensiones artísticas. Pero la observación de segundo orden exige del material de observación de primer orden una estricta selección del 'cómo', un acceso a las formas de observación allí establecidas. La observación de segundo orden modifica todo, y transforma aquello que observa la observación de primer orden. Modaliza todo lo que, al parecer, está dado y le confiere la forma de la contingencia: ser-posible-de-otra-manera.[28] Y para esta inclusión de lo excluido debe instituir un mundo que, por su parte, ha de permanecer como algo inobservable.

Por eso la pregunta sería: ¿cómo podemos observar las obras de arte como objetos en la perspectiva de una observación de primer orden como para que obtengamos acceso a la observación de los observadores? Y la respuesta, como ya lo sabemos, reza: atendiendo a las formas.

IV

El estímulo para un modo de observación poco cotidiano parte de las mismas obras de arte -y en caso de duda habrá que justificarlo. Su primer punto de sustento reside en el hecho de que la obra ha sido *elaborada*, o sea, en su innaturalidad. En el curso de una larga

[28] Para esto, Niklas Luhmann, "Kontingenz als Eigenwert der modernen Gesellschaft", en: *Beobachtungen der Moderne*, Opladen 1992, pp. 93-128.

historia esta señal de reconocimiento se ha intensificado y a partir de allí ha surgido muy paulatinamente una especialización dedicada a la observación de segundo orden.

El primer punto de sustento radica en la necesidad de modalizar las afirmaciones al hacer co-mención del observador. Sólo de esta manera es posible señalar en la comunicación que la comunicación entera debe efectuarse en el nivel de la observación de segundo orden. Ya en la temprana Edad Moderna se empiezan a firmar las obras de arte y con ello se introduce la figura del autor, con la consecuencia de que entonces tendrá que haber autores anónimos o 'maestros desconocidos'. Así el observador co-mencionado no únicamente es algo que existe y que se puede (o no) mencionar, sino más bien se trata de una señal necesaria: con ella se comunica que el destinatario de la comunicación quedará comprometido como observador de segundo orden.

Esta función naturalmente no es algo que se vea. Como siempre en los sistemas de comunicación se debe distinguir entre temas de comunicación y función –quien le da dirección a la comunicación adicional; la función, en última instancia, conserva la autopoiesis. En el nivel temático únicamente se introduce que lo característico del arte estriba en que ha sido elaborado y esto se asegura distinguiéndolo de la naturaleza. Frecuentemente se recurre a la *intención creativa* del artista –una cosa trivial por tautológica; la intención tiene que fingirse y sus correlatos psíquicos son inaccesibles.[29] No obstante, dado que la creación de la obra de arte se puede concebir tan sólo como creación intencional, surge el siguiente problema: cómo es posible desarrollar la construcción tautológica de la intención de crear y además, en dirección a ideas racionalmente tangibles. La percepción o la comunicación de algo cuyo ser es ser-creado es el punto de partida de la pregunta acerca de la finalidad. La obra de arte no se sigue del curso de su realización en la percep-

[29] Véase, acerca del problema paralelo de la intención pedagógica, Niklas Luhmann/Karl Eberhard Schorr (comps.), *Zwischen Absicht und Person: Fragen an die Pädagogik*, Frankfort 1992.

ción sino en la búsqueda, por así decir, de notoriedad: contiene en sí algo inesperado, algo inexplicable, o como también se dice, algo nuevo.[30] De igual manera el hecho de que sea algo creado excluye la explicación a partir del azar. Por lo tanto persiste la pregunta: ¿para qué?

Mediante esta pregunta se buscó, en primer lugar, enlazarle con lo ya conocido. A ello correspondió en la reflexión aristotélica el supuesto de una teleología natural de la naturaleza y del actuar humano. El arte podía servir a la glorificación de los poderes inmanentes o trascendentes, lo cual queda caracterizado a partir del siglo XVII, con crecientes connotaciones negativas, como 'pomposo'. El arte simboliza algo que de otra forma no sería visible. O sirve en la educación de imagen bíblica para los analfabetos. De otra manera se evita el peligro de arbitrariedad y capricho cuando al arte se le propone como tarea imitar la naturaleza; entonces la sorpresa se limita a la habilidad que permite producir esa similitud. ¿Puede el arte prescindir de tales apoyos, de tales relaciones externas de sentido y aparecer, tal como se formulará alrededor de 1800, como 'fin en sí mismo'? Y, ¿cómo?

Desde el siglo XIX se dirá que el conocedor y, sobre todo, el crítico competente deben concentrar la atención en los medios con los

[30] En la tradición, por lo pronto, "novus" significaba tan sólo objetivamente divergente (compárese Johannes Spörl, "Das Alte und das Neue im Mittelalter: Studien zum Problem des mittelalterlichen Fortschrittbewusstseins", *Historische Jahrbuch* 50 (1930), pp. 297-341, 498-524; Walter Freund, *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Köln 1957), y realmente, no se puede reconocer algo nuevo sin discontinuidad objetiva. Apenas en la temprana Edad Moderna, el sentido principal se traslada hacia la dimensión del tiempo. Aparentemente, la acentuación de la novedad está motivada en primer lugar por el hecho de que aún se conserva el principio de imitación de la poética aristotélica, pero que se quiere evitar también la sospecha (relacionada con ello) de imitación sometida a lo existente. En Philip Sidney, *The Defense of Poesy* (1595), reimpresión Lincoln Nebr. 1970, se lee, p. ej.: "Only the poet, disdaining to be tied to any such subjection lifted up with the vigor of his own invention, does grow in effect in another nature in making things either better than nature brings forth or, quite anew, forms such as never were in nature, as the heroes, demigods, cyclops chimeras, furies, and such like". Aquí todavía se trata aparentemente de la novedad de la desviación, no de la novedad histórica.

cuales se producen los efectos, y no en el tema como tal. Ya desde la antigüedad el concepto de naturaleza muerta fue punto de partida para ello –o en la concepción de la época: la representación de objetos indignos cuyo sentido únicamente puede encontrarse en la representación que hace de ellos el arte de la representación. Esto después, por así decirlo, es sugerido por la ampliación de objetos de naturaleza muerta lograda por la pintura italiana y holandesa a través de la discrepancia evidente entre banalidad del tema y representación artística.[31] Pero, ¿qué significa la expresión 'medios' cuando no indica ningún fin, o cuando el fin puede ser tan sólo señalado con la fórmula vacía de 'finalidad en sí mismo'?

Algo similar es válido para la fórmula 'satisfacción desinteresada'. Con ello es evidente que deben quedar excluidos determinados intereses de aplicación; de este modo, la fórmula ofrece un principio de limitación para fenómenos que tienen derecho a ser dignificados como obras de arte. Sin embargo, ello no aclara todavía cómo se puede observar sin intereses, o cómo un observador puede estar seguro de que él mismo y otros sean capaces de eliminar puntos de vista que implican intereses y que a pesar de todo permanezcan lo suficientemente motivados como para ocuparse del arte. ¿Existe acaso un interés especial por el desinterés, y esto aun en el artista creador de la obra –quien obviamente no puede excluir (ni negar) que tiene interés en el interés de los otros?

La teoría de la observación de segundo orden intenta dar una mejor respuesta a preguntas de esta índole. La tesis afirma la existencia de contextos generales de relación entre diferenciación funcional del sistema sociedad y diferenciación particular de los sistemas/función –que tienen como característica la reproducción autopoiética, la clausura operativa y la autoorganización en el nivel de observación de segundo orden. Estos contextos relacionales no son específicos del arte, sino modos generales iniciados por la estructura de la sociedad. Sin embargo, se realizan también en el

[31] Véase Charles Sterling, *Still Life Painting From Antiquity to the Twentieth Century*, traducción al inglés, 2ª ed., Nueva York 1981.

sistema del arte y le otorgan a este sistema el sello específico de la modernidad.

Bajo estas condiciones históricas de la sociedad, la creación de una obra de arte tiene el sentido de introducir en el mundo formas específicas para la observación de observaciones. La obra es 'creada' únicamente para esto. Vista bajo este aspecto la obra artística logra para el ámbito del arte el acoplamiento estructural entre observación de primer y de segundo orden. Y como siempre también aquí acoplamiento estructural significa intensificación, canalización, especificación de la irritabilidad y proveimiento de indiferencia ante todo lo demás. Las formas que se integran en la obra de arte –siempre formas de dos lados- son comprensibles en su sentido propio únicamente si se advierte también que fueron creadas para la observación. Las formas establecen un modo de observación. Desde la perspectiva del artista esto puede suceder tan sólo si aclara –con la propia observación de la obra de arte que ha surgido– cómo él y otros habrán de observar la obra. Con ello no necesita registrar todas las posibilidades y puede intentar ir hasta el límite de lo aún observable –descifrable, perceptible– como forma. No obstante, siempre se debe partir del hecho de que se trata de una observación de la observación, aun cuando la provocación vaya tan lejos que el objetivo del esfuerzo sea producir algo inobservable, ya que en este caso se trataría también de lo inobservable en el plano de segundo orden. Lo mismo es válido para el observador. Puede participar en el arte únicamente si se compromete como observador con las formas creadas para la observación, es decir, si realiza las directrices de observación establecidas en la obra. El ser-creada de la obra de arte sin ninguna finalidad externa notoria le da a él la primera señal de que esto es lo que se exige. Sin embargo, luego la obra misma asume la dirección: define las condiciones de inclusión liberando las posibilidades de reconocer algo que nadie –ni siquiera el artista- había visto hasta entonces.

Lo que con esto se pretende alcanzar puede también designarse –en el lenguaje de los siglos XVII y XVIII– como *deleite*. Esto se basa en un complejo viraje de conceptos aún no aclarado con

suficiencia desde la posición de la historia de la terminología.[32] De cualquier manera el concepto de disfrute se separa de la fría confrontación uti/frui y tiende a contraponer trabajo con placer bajo la condición previa de una revalorización del concepto de trabajo y una correspondiente problematización del puro placer. Mientras que el trabajo es enajenación o gasto, el placer es apropiación y ahora, sobre todo, apropiación interna. La distinción ya no se refiere a un orden jerárquico del mundo ni tampoco al orden de los estamentos. Este esquema lo sustituye por el de fuera/dentro. Con ello se vuelve decisivo (e incluso indispensable) para el goce del arte el hecho de que la obra de arte contenga información. O como se dice hoy día: únicamente lo nuevo puede gustar.

El valor positivo del deleite parece radicar en una *condensación de relaciones de observación creada artificialmente* ya sea en la interacción social, o en el disfrute de las obras de arte. Moral y estética no se han separado aún completamente, y esto es válido generalmente para los siglos XVII y XVIII. En ambos casos se trata de creación y disfrute de 'bella apariencia'. Por lo menos así está dis-

[32] Acerca de la historia del concepto, véase Wolfgang Binder, *"Genuss" in Dichtung und Philosophie des 17. Und 18. Jahrhunderts*, reimpresión en el mismo autor, *Aufschlüsse: Studien zur deutschen Literatur*, Zürich 1976, pp. 7-33, y G. Biller/R. Meyer, Genuss, *Historisches Wörterbuch der Philosophie* tomo 3, Stuttgart 1974, col. 316-322. Aún en los siglos XVII y XVIII, la referencia a la propiedad ("jouissance, jouir, c'est connoitre, éprouver, sentir les avantages de posseder", dice la *Encyclopédie ou Dictionaire raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers* tomo 8, Neufchastel 1765, p. 889) permanece clara, sin embargo, también se acentúa la referencia al presente y, sobre todo, el aumento por medio de la reflexividad que también posibilita el deleite del dolor, y también el autoplacer. Existe placer burdo y placer refinado, placer sensual y placer moral o espiritual; el concepto puede, por lo tanto, variar a lo largo de la escala completa de las valoraciones sociales. Aquello que es interpretado dentro del texto como observación del segundo orden, se pudo en aquel tiempo alcanzar, sobre todo, tomando distancia de uno mismo y del mundo. Véase, p. ej., anónimo (Marquis de Caracciolo), *La jouissance de soi-même*, reedición Utrecht Amsterdam 1759. Es digno de atención el que se deduzca la necesidad del autoplacer a partir de la incomunicabilidad del yo. En *op. cit.*, p. 3.

ponible un concepto formado en la cercanía de la experiencia y que implica el reflejo social del disfrutar el disfrute de los otros –y con esto también la posibilidad del disfrute reflexivo del disfrute personal. El concepto no indica tanto la activación de una determinada facultad psíquica de tipo intuitivo, cuanto la experiencia peculiar de acrecentamiento que resulta de la reciprocidad de observación creada específicamente para ello. Éste es un indicador semántico de que la socialidad de la interacción busca su racionalidad específica por este rumbo; también las bellas artes y la literatura cumplen con esta función. Mientras interacción y bellas artes caminaron juntas tuvo sentido designar el juicio crítico acerca de las obras de arte como *gusto*. Pero en cuanto se abandonó el apoyo en la socialidad de la interacción ya no se encontró una denominación para la unidad de la observación de segundo orden orientada hacia el arte. Manifiestamente la reflexión que introduce la separación de la estética sobre la unidad del sistema/arte hace difícil ir más allá de la denominación de las distintas perspectivas entre artista y contemplador; es decir, más allá de la mera complementariedad de roles. Correspondientemente las teorías del-punto-de-vista (*Standpunkt-Theorien*) planteadas conforme al esquema 'estética de la producción/estética de la recepción' se expondrán como teorías controvertidas. El problema no obstante radica precisamente en la *unidad operativa* que hace posible la reproducción del sistema y los límites del arte.[33]

Con la ayuda del concepto de forma se pueden formular con más exactitud los requerimientos (que se han incrementado por la

[33] No faltan intentos de llegar más lejos que a la simple contrastación de perspectivas. Así, Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst*, trad. al alemán Frankfort 1984, p. 184, objeta "que el observador tiene una relación con el artista similar a la relación entre lector y autor: un tipo de cooperación espontánea. Dentro del marco de la lógica de la identificación artística, la identificación simple de un elemento singular preestablece una cantidad de identificaciones adicionales que surgen y desaparecen con ella. *El todo se mueve conjuntamente*" (realzado por parte del autor). Aquí lo único que falta es una mejor contextualización teórica de las palabras-concepto con que esto está formulado.

recursividad de la observación) para el artista y para el observador. El concepto de forma habrá de emplearse dos veces cuando se trata de una observación de primer orden, mientras que en el plano de las observaciones de segundo orden ambas aplicaciones se condicionan y se funden.

Un observador de primer orden debe por lo pronto identificar una obra de arte como objeto frente a todas las demás cosas o procesos. Lo logra cuando él mismo la crea y la observa como obra de arte durante la creación. La situación es diferente para los observadores que no la trabajan sino la disfrutan. Para ellos la identificación de las obras de arte como objetos especiales (es decir en la perspectiva de un observador de primer orden) se puede convertir en problema cuando se les exige sobre todo distinciones singulares: arte/kitsch, original/copia. La obra de arte puede ser señalada como artística y ser reconocida –en los museos, en las galerías, en los estudios, en las salas de concierto, en el teatro– a través de los anuncios de las editoriales o a través de los nombres célebres de los artistas. Sin embargo, también esto es un problema a tomarse en serio principalmente desde que artistas como Marcel Duchamp o John Cage se han encaprichado en excluir para esta pregunta toda distinción sensorial notoria (con excepción de su nombre), y así confrontar al observador con la interrogación acerca de cómo hace realmente para reconocer una obra de arte como arte. Y como única respuesta queda entonces la siguiente: mediante una observación de la observación, mediante la observación sobre la disposición del artista[34] quien está orientado a llamar la atención sobre sí mismo rechazando todas las demás distinciones como irrelevantes.[35] Cuando se ha identificado

[34] Conscientemente no digo 'intención'.

[35] Se encuentra una concepción muy similar, elaborada con el peligroso concepto de interpretación, en Arthur C. Danto, "The Appreciation and Interpretation of Works of Art", en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York 1986, pp.23-46. En el sentido de la distinción obra de arte/otros objetos, la interpretación es, por ello, un logro constitutivo que produce la obra de arte, que la "transfigura" a partir de un objeto normal; el aseguramiento contra la arbitrariedad reside solamente en la concordancia con la interpretación

un objeto como obra de arte, éste puede ser observado como tal y puede ser utilizado como tema de comunicación. Aunque esto no sería suficiente para un observador de segundo orden. Él querrá sustraer un hilo conductor para las observaciones adicionales de la misma obra de arte, y únicamente si éstas se verifican, podría identificarla como obra de arte. Para ello debe observarla a través de las formas integradas en la misma obra de arte. Estas formas son siempre también formas-de-diferencia con la particularidad de que en uno de los lados algo ha sido determinado de tal modo que le quita al otro lado libertad con respecto a lo arbitrario, o cuando menos lo limita. Él experimentará que una pluralidad de distinciones se combina de tal forma, que el otro lado de una de las distinciones deberá ser trabajado como el lado de otra distinción, por ejemplo, el área que deja a la imagen la línea trazada. Únicamente volviendo a realizar las distinciones justas que allí se han introducido, el observador de segundo orden podrá reconstruir la composición y observar aquello que se le exige por parte del observador de su observación. Allí es decisivo ver qué libertades le deja todavía al otro lado la determinación de una forma, y con ello también, ver con cuánta seguridad se han realizado las opciones posibles que allí han resultado.[36] Es una ilusión pensar que de esta manera el observador podría ver en algún momento una 'totalidad armónica' en calidad de unidad. La 'armonía' es una fórmula confusa –como se puede inferir de los intentos infructuosos por explicar este concepto.[37] También la metáfora del organismo ('unidad orgánica', según Kant y Coleridge) fracasa. El juicio de unidad tiene lugar únicamente si después de pasar por el juego de las diferencias, es decir, después de la reconstrucción

del artista: "...the correct interpretation of object-as-artwork is the one wich coincides most closely with the artist's own interpretation." (en *op. cit.*, p. 44).

[36] Formalmente, esto se puede describir con el concepto de información. Regresaremos a ello.

[37] Tendremos aún la oportunidad de mencionar que esto fue distinto en la Edad Media –y precisamente con base en un concepto pasivo de conocimiento –el cual no crea las distinciones (por tanto tampoco la armonía), sino que las presupone y la recibe.

de la circularidad interna, la obra de arte se distingue de lo otro –sobre todo de otras obras de arte.[38] Para eso se requiere, además, de otras distinciones externas a la obra de arte. En este caso, sin embargo, todo depende de cómo se distingue la obra de arte (como obra de arte y no sólo como objeto) de otra cosa. Esto tiene lugar únicamente tomando por el camino de la observación de segundo orden, y en particular mediante la reconstrucción del contexto al que remiten los flancos abiertos de las formas. Aquello que constituye la unidad 'en sí' sin diferencias –por decirlo de alguna manera– sólo se presenta y se pierde en distinciones cuya concordancia se podrá experimentar tan sólo cruzando el límite de cada distinción determinada. Si no se observa esto, uno se quedará en la fijación sin contexto de los detalles.[39] Desde el punto de vista operativo, tanto la creación como la observación constituyen una unidad temporal –la cual nunca es (o todavía no es) observada. En este sentido la obra de arte es el resultado de la fijación de formas que en ella se ha realizado, y al mismo tiempo es también la metaforma específica que se logra a través de dicha fijación –metaforma que gracias a sus formas inter-

[38] "It is not", pregunta también Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, 2ª edición Londres 1983, p. 29, "rather than this unity - wich is in fact a semi-circularity - resides not in the poetic text as such, but in the act of interpreting this text?".

[39] Este conocimiento no es especialmente nuevo. Se encuentra, por ejemplo, en Hogarth en el contexto de su idea como principio de línea fluida ("serpent-like"), *vid.* William Hogarth, *The Analysis of Beauty, written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londres 1753, citado según la edición Oxford 1955, p. 28: "But in the common way of taking the view of any opake objekt, that part of its surface which fronts the eye, is apt to occupy the mind alone, and the opposite, nay even other part of it, whatever, is left unthought of it at that time: and the least motion we make to reconnoitre any other side of the object, confounds our first idea, for want of the conection of the two ideas, which the complete knowledge of the whole would naturally have given us, if we had considered it in the other way before." Se podría añadir entonces, que la impresión total sólo se puede percibir y designar con una abstracción no analizada (e inanalizable) aprehendida como "armónica". Y así también Hogarth en *op. cit.*, p. 82: "... this vague answertook in rise from doctrines not belonging to form, or idle schemes built on them".

nas se puede diferenciar del 'unmarked space' de todo los demás. Por tanto se trata de un 'objeto' elaborado.

Existen distinciones cuyo otro lado simplemente queda constituido por el 'unmarked space' cuando se aprehende y señala algo –por ejemplo cuando se habla y se señala una cosa concreta. El cálculo de Spencer Brown toma en consideración este caso. No obstante en la vida cotidiana predomina el caso en que la designación limita también el otro lado de la distinción. Por ejemplo cuando uno pregunta: ¿dónde he dejado las llaves? Entonces el mundo se convierte en la totalidad de los posibles lugares para llaves con diferentes probabilidades. También aquello que antes se llamaba 'naturaleza' está estructurado de tal manera que al generarse la interacción de los distintos componentes la modifica, así como la combinación química de las moléculas modifica la electrónica de los átomos afectados, o así como la vida en comunidades modifica la vida de los animales. Todo aquello que se puede describir como orden 'emergente' descansa sobre este requisito: las características de los componentes no surgen sin su composición, ni la composición surge sin que se modifique la característica de los componentes.[40] Lo mismo es válido para los conceptos semánticos. El sentido de la naturaleza cambia cuando ya no se le distingue de la técnica, sino de la gracia; y luego ya no de la gracia, sino de la civilización. También el arte cuenta con circunstancias semejantes –en este sentido se puede hablar nuevamente de imitación de la naturaleza. Cualquier intervención operativa sobre la obra emergente de arte no sólo modifica aquello que señala sino al mismo tiempo otras cosas: se introduce una acentuación y entonces se requiere de correcciones en otros lugares. Su realización no es algo automático, no es algo predeterminado –esto simplemente porque ella origina también ampliaciones, ya que se lleva a cabo en un contexto de distinciones en donde no

[40] Véase (con la terminología de properties/interaction) Gerhard Roth-/Helmut Schwegler, "Self- Organization, Emergent Properties and the Unity of the World", en: Wolfgang Krohn et al. (editores), *Selforganization: Portrait of a Scientific Revolution*, Dordrecht 1990, pp. 35-50.

se puede determinar uno de los lados sin que se exija correspondencia en el otro. Visto operativamente se lleva a efecto una intervención tras otra. Sin embargo la conciencia que acompaña y controla las operaciones (independientemente de qué tan incompleta e insegura) siempre ve en simultaneidad el uno y el otro lado: precisamente ve la forma. El modo de operación tiene que ver siempre con la resolución de la paradoja del tiempo: con la realización simultánea de lo consecutivo. O visto a la inversa: controlando la secuencia de operaciones mediante una observación que –por su parte– se realiza tan sólo como operación, es decir, únicamente en el presente, únicamente en la simultaneidad de lados de su distinción. La observación del arte es un orden emergente que ha surgido del mismo modo que la naturaleza, aunque no como naturaleza, sino con otras formas y otras condiciones de enlace. Para el artista (como observador) se trata de la solución de la paradoja del tiempo de la simultaneidad de la simultaneidad de lo diverso, y de la secuencialidad de las operaciones. Para el observador (como observador) se trata de la solución de la paradoja objetiva de que la unidad únicamente se puede registrar como pluralidad: es decir que sí y decir que no... Ambos observadores se encuentran integrados en el modo de observación de segundo orden. Ambos se sienten exhortados a poner manos a la obra.

Esta posibilidad de generar un ser-observado es la que separa al artista de sí mismo: *él mismo no puede ser observado sino mediante simplificaciones insoportables*. Si a pesar de ello el artista se integra a la obra –por ejemplo como autor que se menciona a sí mismo, o como actor, cantante, o bailarían que se esfuerza notoriamente en mostrar sus capacidades- se copia hacia dentro de su obra. Con ello surge el problema de la autenticidad –y no por último también el problema temporal de la autenticidad: el artista se pone a disposición como repetidamente observable, siendo que siempre es otro. La regla antigua consistía en que el artista tenía que evitar el hacer visible sus capacidades dentro de la obra de arte[41]; precisamente pa-

[41] "Arte non dee esser mostrata nell'arte", se lee en bei Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tiempo della Pittura*, Milán 1590, p. 146.

ra eso se había inventado la rúbrica. Posiblemente éste era un buen consejo. En todo caso la *reentry* de la operación creativa en la obra creada genera la paradoja de que el actuar auténtico (por inmediato) sea observado como inauténtico: tanto de parte del observador, como *del artista mismo que persigue esta intención.*

Dicho en forma resumida: la obra de arte se hace observable como serie de distinciones entrelazadas en donde cada lado respectivo de la distinción exhorta a que se hagan distinciones adicionales. Por tanto se trata de una serie de aplazamientos (*differances* en el sentido de Derrida) que sirven también para objetivar la siempre aplazada diferencia ante el 'unmarked space' del mundo -lo que significa que como diferencia sea invisible. Con todo esto se pone de manifiesto (manifiesto, ¿para quién?) que la obra de arte surge únicamente cuando se considera que el mundo permanece opaco.

V

La particularidad que distingue al sistema del arte de otros sistemas/función es que la observación de segundo orden se produce en el plano de lo perceptible. Siempre se trata de cosas o de cuasicosas –de cosas reales o imaginadas, de objetos estáticos o de secuencias de acontecimientos. Yendo más allá de estas diferencias, queremos hablar de fijación cósica de formas. Las decisiones sobre las formas (que han quedado integradas en las cosas) aseguran la posibilidad de observar observaciones en el mismo objeto.

El alcance de esta afirmación se aclara en cuanto se ve que dicha fijación *libera del requerimiento del consenso, o que por lo menos exime en gran medida de él.* La mismidad de la cosa sustituye la concordancia de las opiniones. Sin perder el contacto con las decisiones que sobre las formas ha tomado el artista, se puede llegar como observador a juicios –evaluaciones, experiencias- completamente distintas de las que el artista hubiera imaginado. Se permanece en las formas que el artista ha establecido, pero se ve algo diferente de lo que el artista quería expresar. De igual manera cuando el

artista produce para el observador no tiene que exponerse a las miradas contrapuestas (no tiene que exponerse a la dependencia): en *sus decisiones puede saberse estando consigo mismo, puede obrar* auténticamente y puede dejar a cargo del observador la formación de un juicio propio.

Es necesario que se realce esta liberalización del juicio (conservando la referencia a la cosa), sobre todo porque contradice ideas ampliamente difundidas acerca de las condiciones de la comunicación social. Una vez que se abandonó la idea vétero europea acerca de la concordancia garantizada por medio de la naturaleza, se apostó en mayor grado por el consenso. Esto es válido para las doctrinas de los contratos sociales de los siglos XVII y XVIII. Y también en buena medida para las premisas de la Ilustración orientadas hacia el intercambio público de las ideas y hacia la comprobación racionalmente disciplinada de las opiniones.[42] No obstante, ya desde aquí se pueden reconocer las aberraciones con la que se confronta la tematización del arte, cuando se concibe a la sociedad de manera tan unilateral y, a la vez, sustancialmente como consenso de opiniones. Por un lado la discusión acerca del buen (o mal) gusto no conduce hacia los criterios buscados, sino tan sólo a la experiencia de que todos los criterios supuestamente objetivos tienen efectos sociales discriminatorios: excluyen de la sociedad a los que experimentan de otra manera. Por otro lado, el ámbito completo del arte se encuentra devaluado dentro de la nueva estética filosófica por estar contaminado por lo sensorial, por ser dependiente de compromisos con cogniciones no totalmente válidas. Precisamente en tiempos de transición, la sociedad se envía a sí misma a la búsqueda del consenso y generaliza tan sólo aquellos símbolos que puedan garantizarlo en calidad de aprioris trascendentales que vinculan a todo sujeto, o como nuevas mitologías que se esperan del futuro –para en lugar de ello estar confrontado con ideologías.

[42] Compárese con el tema de la Ilustración como comienzo del desarrollo de las formas de la "comunicación moderna" con ayuda del paradigma de intercambio de Peter Fuchs, *Moderne Kommunikation: Zur Theorie des operativen Displacements*, Frankfort 1993, pp. 104 ss.

Actualmente, en cambio, se empieza a reconocer que las coordinaciones comunicativas se orientan por las cosas y no por los fundamentos,[43] y que los disensos en los fundamentos son soportables si funciona la concordancia transmitida por las cosas. A ello pertenece el hecho de que los cuerpos de los otros se pueden tratar como fenómenos, sin que se pueda penetrar con la mirada la bioquímica de la vida, la neurofisiología de los procesos cerebrales, ni los estados de conciencia respectivamente actualizados.[44] Tan sólo por razones de capacidad no se puede considerar demasiado alta la necesidad de consenso de la sociedad y se le tendrá que conceder el lugar que se merece a la orientación por las cosas. Por lo menos esto tiene la ventaja decisiva de liberar de inmediato la comunicación y dejar a su cargo la decisión acerca de si uno se pone de acuerdo sobre las opiniones y, dado el caso, qué tan serio y vinculante es lo que se ha sostenido.

Todo esto debe tener repercusiones considerables en una comprensión del arte como forma de observación de segundo orden. El arte posibilita una relación (por así decirlo) juguetona con las preguntas acerca del consenso (o disenso) razonable. Con ello evita desacreditar o excluir a aquellos que expresan disenso. Y esto puede suceder sin que se dude acerca de si se comunica sobre lo mismo. Esto de ninguna manera excluye que el arte plantee altas exigencias (que luego a su vez serán excluyentes) sobre la observación adecuada. No obstante, la medida procedente no está en un consenso determinado a través de un 'shared symbolic system' (Parsons), sino más bien en la pregunta acerca de si las directrices que determinan la observación adecuada se realizan a través de las decisiones sobre las formas de la obra de arte.

[43] Cfr. Michel Serres, *Genèse*, París 1982; *Les cinq sens*, París 1985. Véase también acerca del nuevo institucionalismo sociológico en Francia, Peter Wagner, "Die Soziologie der Genese sozialer Institutionen –Theoretische Perspektiven der 'neuen Sozialwissenschaften' in Frankreich", *Zeitschrift für Soziologie* 22 (1993), pp. 464-476.

[44] Cfr., Jean-Luc Nancy, *Corpus*, París 1992.

VI

La teoría clásica del arte y de la literatura no describió la relación entre artista y observador (autor y lector) como relación de observación. Más bien se sustentó en una comprensión causal, es decir, en una producción de efectos. Según esto, el artista debería esforzarse en producir una determinada *impresión* en el observador –lo cual podría suceder más o menos bien. La crítica moderna de esta constelación teórica ha descubierto la autonomía del observador e incluso, dentro de la teoría literaria, la concepción de que los textos se deben comprender desde la perspectiva del lector.[45] Este cambio de posición es comprensible como reacción a la teoría causal, pero no puede generar por sí solo una teoría suficiente del arte –de la obra de arte, del texto. Se debe presuponer que el creador se adapta al espectador, así como un observador a otro observador, y que cuando se presentan divergencias entre los modos de observación no es sólo porque la obra de arte los ha transmitido, sino porque primero los ha producido. Por consiguiente para sustituir la teoría causal es necesaria una teoría de la observación de segundo orden.

No han faltado intentos en esta dirección. Por ejemplo, el 'simbolismo' (tan difundido en la literatura de este siglo) se puede entender de tal manera que cualquier interpretación –también y precisamente la que efectúa el autor mismo – tiene tan sólo efectos limitantes.[46] Esto puede ser un efecto pretendido por el autor quien se propone como objetivo la propia ineptitud. En importantes análisis fenomenológicos, Roman Ingarden había señalado ya los 'lugares de indeterminación' en las obras de arte literaria, las cuales presuponen –y hacen necesaria- una 'concreción' autónoma por parte del lector.[47] En realidad cualquier observador puede percibir única-

[45] Véase, para una breve representación, Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Critique after Structuralism*, Ithaca NY 1982, pp. 31 ss.

[46] Acerca de ello, William York Tindall, *The Literary Symbol*, Bloomington Ind. 1955.

mente utilizando un esquema: por ejemplo, no puede percibir un objeto simultáneamente por enfrente y por detrás. No obstante, en la realidad puede investigar acerca de sus sospechas y aclarar si el lado posterior de una bola roja es también rojo, liso y esférico. En el caso de la obra de arte este seguimiento de las remisiones no es posible. El observador debe imaginarse los complementos necesarios (¿cuáles?). El creador de la obra (el autor del texto) puede saberlos. Aunque también puede controlar (dirigir, desviar, dificultar conscientemente o incluso confundir) las observaciones que para eso se intenten: por ejemplo en la novela policíaca. El mismo Ingarden había notado ya –sin analizar más de cerca la pregunta- que el autor puede tener precisamente la intención de invitar al lector a un 'baile grotesco de imposibilidades',[48] aunque sólo plantea la pregunta acerca de los límites de lo estéticamente admisible.

'Opera aperta' de Umberto Eco[49] es exactamente otro paso en esa dirección. Aquí se trata ya de una necesidad –intencionada, dirigida, planeada- de complementación de la obra de arte. Se invita al observador a participar. Los actores no sólo complementan sino que co-componen –cosa que era ya estructura de la comedia dell'arte y de sus 'lazzi'. Finalmente los espectadores suben al escenario (o los actores bajan a las localidades) para darle a la obra un giro que, aunque planeado, da la sensación de no haberlo sido. También las obras de arte literarias exigen cada vez más al lector su elaboración propia de sentido –es decir, diversa en cada caso. El ejemplo de lujo que cita Eco es el de 'Finnegans Wake'. Los experimentos más

[47] Véase Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931), 4ª edición Tübingen 1972, pp. 261 ss. *Vid.* también pp. 270 ss., acerca de las "cualidades no cumplidas", las "opiniones esquematizadas", el "mantener a disposición la existencia potencial"; y en pp. 353 ss, las concreciones necesarias. Los análisis se apegan estrechamente a las investigaciones de Husserl acerca de la estructura de remisiones de todas las determinaciones de sentido. La estructura "lugares de indeterminación" fue luego ocasionalmente divulgada, sin embargo, los análisis decisivos de la diferencia inevitable entre fenómenos reales y obras de arte no fueron observados adecuadamente.

[48] En *op. cit.*, p. 269.

[49] Milán 1962, 6ª edición 1988.

atrevidos de este tipo se encuentran, como siempre, en el ámbito de la literatura o en el de las obras de arte que requieren de presentación. Le siguen las artes plásticas con obras cuyo sentido –e incluso cuyo estatuto de obras de arte– se hace manifiesto apenas en la segunda mirada; si es que llega a hacerse manifiesto. El artista parece desear precisamente eso: disfrutar de que en el arte se ha despedido el placer, y gozar de la exigencia de que se haga el esfuerzo.

Sin embargo, para llegar a eso hay que observar a los observadores –a diferencia de cuando simplemente se complementan los vacíos. No se trata ya tan sólo de añadir accidentes, sino de cooperar en el plano de segundo orden. El observador debe saber (debe observar) cuáles libertades se le conceden y dónde se encuentran los límites –con cuya trasgresión rechazaría la obra de arte como obra de arte.

Dejamos la exposición en este nivel abstracto porque desde allí es válida para cualquier género de arte. Se podría ilustrar con el caso de la pintura o de la lírica, del ballet o del drama. No obstante, por el momento lo decisivo está en explicar el por qué y el cómo el arte participa de esta tipología específica de la modernidad: es decir, cómo el arte se constituye en sistema parcial autopoiético –clausurado operativamente- en el nivel de la observación de segundo orden, para, desde ese plano, decidir todo lo que le concierne –y lo que no.

VII

Ahora nos encontramos frente a la tarea de explicar la conexión entre características de 'la observación de segundo orden' y 'clausura operativa' tomando el ejemplo del sistema funcional del arte. Esto lo haremos recurriendo a la ayuda del concepto de comunicación.

Ya lo habíamos anotado: con comunicación no se quiere decir que se pueda hablar o escribir acerca de las obras de arte. Ciertamente son –como todos los demás– temas viables de una comunicación posible, sin embargo, no es esto lo característico de las obras

de arte. De aquí tampoco se deduce que el sistema/función del arte se llegue a diferenciar como sistema social –el cual por su parte consiste de puras comunicaciones. Más bien las obras de arte son ellas mismas el medio de comunicación desde el momento en que contienen directrices de observación que pueden abordarse de manera adecuada (o inadecuada) por distintos observadores y que *están hechas precisamente para ello*. Artista y espectador participan en la comunicación tan sólo en calidad de observadores: esta igualdad a la hora de participar en la comunicación se hace posible gracias a que el concepto de observación –consistente en distinguir y señalar– trasciende la acción y la vivencia. La distinción entre acción y vivencia (aquí nos atenemos a Gotthard Günther)[50] se encuentra únicamente en el momento de aplicar la distinción autorreferencia/heterorreferencia, es decir, la distinción (vista desde el sistema) de sistema/entorno. En la perspectiva de la cognición del espectador se parte de que la vivencia queda determinada por el entorno. Y a esta determinación en cierto modo se le oponen distinciones propias para disolverla, por ejemplo, cierto/falso, deseo/inapetencia, aceptación/ rechazo. En cambio si se trata de participación activa, el sistema es el que determina el entorno. Se genera una diferencia y luego esta diferencia (presuponiendo la unidad de la voluntad) se sitúa en el entorno –lo que no excluye poder juzgarla de nuevo cognitivamente como algo que se ha logrado –o malogrado. En ambas perspectivas (que pueden presentarse en combinaciones complicadas) se presupone un observador –quien coloca la distinción y decide dónde colocarla.[51] Y en *ambos* casos, frente a lo que se debería experimentar como determinado, se coloca una distinción para asegurar tanto el desarrollo de la autopoiesis, como la oscilación continua

[50] Véase "Cognition and Volition: A Contribution to a Cybernetic Theory of Subjectivity", en: Gotthard Günther, *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik* tomo 2, Hamburgo 1979, pp. 203-240.

[51] Anticipándonos, queremos anotar también que esta distinción de distinciones no afecta aún al problema de la codificación -la cual, sobre la base de estas diferencias, debe asegurar que la acción y la vivencia siguen el mismo código, o sea, que se adjudican al mismo sistema.

entre participación cognitiva y voluntaria. Al ser ambas posiciones de observación, también se podría hablar de autoobservación del arte desde posiciones cambiantes. Por ello, las formas que articulan el contexto de la obra de arte están de antemano fijadas por un observador para otro observador. Como los textos, pueden hacer abstracción de la corporalidad y mentalidad de los participantes. Obtienen, como lo logra la escritura, expresión material para salvar la distancia temporal entre las observaciones. Existen también formas de arte que se concentran conscientemente en el acontecimiento singular o que ofrecen arte a los casualmente presentes –como si se tratara de reducir a un mínimo no sólo el componente temporal sino también el social. Aun cuando los actores escenificaran para sí mismos, todavía seguiría siendo arte, experimentado con sus propios límites, y todavía seguiría siendo comunicación para destinatarios con tendencia a cero en participación. La producción de la observabilidad no tiene otro sentido que la comunicación de un orden de formas que no sucede por sí mismo. El arlequín podría bailar a oscuras –pero aún esto sería comunicación saboteando su propia culminación tan sólo para confirmar que se debe a sí misma y no a las miradas de un observador. Su máximo triunfo podría consistir en observar lo que los otros percibirían si no fuera porque están excluidos.

Siempre el otro está presente como observador. También los observadores están sujetos a la comunicación. Adjudican la obra de arte a un artista. No la confunden con espectáculos de la naturaleza. Se conciben a sí mismos como destinatarios de la comunicación y en la obra de arte tienen una garantía mínima para la autenticidad de la vivencia. Presuponen que esto ha sido algo pretendido y que se les quiere mostrar algo. Y esto basta para la realización de la comunicación: observar la diferencia entre información y el acto de darla a conocer.[52]

Si se parte de la comprensión de que los sistemas se forman tan sólo a través de la comunicación, entonces obviamente se deben

[52] Acerca del concepto de comunicación orientado hacia esto, véase Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfort 1984, pp. 191 ss.

excluir del sistema-de-comunicación-arte las realizaciones materiales de la obra de arte: éstas forman parte del entorno del sistema –parte que, sin embargo, está acoplada estructuralmente al sistema de comunicación. Sólo cuenta su objetividad.[53] El sistema mismo reconoce tan sólo un único operador: comunicación. Reproduce la comunicación a través de la comunicación y no por ejemplo a través de operaciones intermedias como serían el mármol o la pintura, los cuerpos danzantes o los tonos. Se puede hablar de sistemas autopoiéticos –operativamente clausurados- tan sólo si todos los elementos del sistema son producidos y reproducidos a través de los elementos del sistema y si (dentro del sistema) no se utilizan elementos exteriores prefabricados.[54] Como todo sistema social, el sistema del arte es un sistema clausurado sobre la base operativa de la comunicación –de otra manera no sería un sistema por sí mismo, sino en el mejor de los casos, algo que un observador 'congrega' bajo aspectos arbitrarios de selección. Los materiales de cualquier tipo son únicamente recursos disponibles conforme al sentido de la comunicación –incluso cuando se les expone en su propio sentido, por ejemplo, materias primas no trabajadas. La autonomía social del arte estriba también en que define y utiliza los recursos de manera distinta a lo acostumbrado normalmente en la sociedad.[55]

Ya antes de haberse impuesto la autoorganización del sistema del arte sobre la base de la observación de segundo orden, existía la comunicación a través del arte, así como la comunicación sobre el arte. Correspondientemente, siempre hubo intentos por encontrar el sentido de su autonomía. Se podría decir que los primeros intentos de sistematización de la observación de segundo orden se hicieron en la Grecia antigua, y fueron posibilitados por la escritura, por

[53] En entendimiento anteriormente esbozado, pp. 80 ss.

[54] Cualquier otra versión de la teoría debería afirmar: el sistema consiste de mármol y cuerpos, pensamientos y comunicaciones, papel y tinta. Y lo que convierte al sistema en sistema se debe buscar en los enigmáticos "ys".

[55] Esto se puede reconocer, no por último, en que el gran valor del material –como, por ejemplo, en la Edad Media el oro y las joyas y el color azul– ya no tiene ninguna importancia artística.

la alta diversificación de las estructuras y las semánticas, y por una relativa privatización a la hora de participar en la religión.[56] El papel del coro en el teatro griego es una buena prueba de ello. No se podría aclarar el surgimiento evolutivo de la clausura operativa del arte (y de otros casos) si antes no hubieran existido experiencias correspondientes con sus adecuados componentes de sentido –en este caso con obras de arte. El surgimiento de sistemas autopoiéticos siempre presupone un terreno preparado. No obstante, en las sociedades estratificadas del viejo mundo no se podía pensar en la diferenciación completa de un sistema como el del arte: la obra debía gustar y el "a quién no", era cuestión de capricho. En el mundo moderno el comienzo del sistema del arte se puede situar en el Renacimiento, allí el sistema del arte empieza a determinar por sí mismo los criterios conforme a los cuales se reclutan los observadores, y precisamente las épocas del florecimiento de la Edad Media tardía y la del inicio de la Edad Moderna fueron quienes hicieron posible la ruptura. Entonces el artista (quien trabajaba al servicio de Dios) podía presentarse como directamente inspirado por Él, invirtiendo ligeramente los polos. Pero éstos son temas que podremos elaborar más claramente hasta los siguientes capítulos.

VIII

Aun cuando se viera y se oyera una obra de arte desde la posición de un observador de primer orden – y aun cuando se la identificara como obra de arte a diferencia de cualquier otra cosa-, con ello no estaría asegurado el poderla juzgar. Dicho de manera directa: con

[56] Véase acerca de esto, Yehuda Elkana, "Die Enstehung des Denkens zweiter Ordnung im klassischen Griechenland", en: *Anthropologie der Erkenntnis: Die Entwicklung des Wissens als episches Theater einer listigen Vernunft*, trad. al alemán, Frankfort 1986, pp. 244-375. Mucho material pertinente, pero sin concentrarse en el punto decisivo para nosotros, también en G.E.R. Lloyd, *Magic, Reason and Experience: Studies in the Origin and Devellopment of Greek Science*, Cambridge Inglaterra 1979.

los puros ojos no se puede reconocer ninguna cualidad artística. Entonces ¿cómo es posible hacer un juicio acerca de la cualidad?

La respuesta habitual se dirige hacia la experiencia (formación, socialización, trato) con el arte. En los siglos XVII y XVIII el problema fue resuelto con el concepto de gusto (cultivado), que sin ser precisamente innato, se podía adquirir en la socialización específica del estrato, para luego poder juzgar intuitivamente. El concepto de buen gusto (mal gusto) conforma el primer intento de introducir en la teoría del arte el observador –o la persona que disfruta del arte– para desde allí interponer la pregunta acerca de los criterios del arte bello. Con ello se introduce también la tendencia a reunir todas las bellas artes en una conceptuación homogénea –cosa cuyo resultado no se logró sino hasta la mitad del siglo XVIII. Para un primer acceso esto pareció ser suficiente, no obstante dejaba abierta la pregunta acerca de cómo se podía adquirir el gusto –y cómo se podía notar su ausencia cuando todavía no estaba completamente formado.

Evidentemente, no tan sólo a través de una larga observación de la obra de arte. El observador debe partir del supuesto de la existencia de distinciones acerca de la cualidad que él podría adquirir –aunque por el momento no estén para él disponibles. Proyecta, pues, un horizonte temporal de otras observaciones posibles en la obra –posibilidad de observar más exactamente, de utilizar otras distinciones, de disolver las igualdades en desigualdades. En una palabra, aprender. Sin embargo, dado que el futuro permanece como algo desconocido, se puede saber que estas perspectivas existen sólo porque se observa cómo otros llegan a juicios refinados: la dimensión del tiempo remite a la dimensión social, aunque no necesariamente a la del artista, sino a la de una competencia generalizada de observación que puede ser activada al ponerse en contacto con el arte.

Estas consideraciones llevan a la tesis (históricamente comprobable) de que en el nivel de observación de segundo orden se genera conjuntamente con la conciencia de la cualidad y con la diferenciación del sistema del arte. Anteriormente el arte dependía de

circunstancias que llamaban la atención –independientemente de la manera de producirse. Pero, a más tardar, a partir del siglo XVIII empieza la sospecha de que se intensifican las circunstancias para llamar la atención. Posiblemente un ardid necesario para impresionar a las masas, pero el conocedor prefiere medios más simples, menos ostentosos. La época clásica dirá: evitar la sobrecarga barroca, naturalidad de expresión, reducirse a formas esenciales y claras. Al inicio del siglo XVIII se espera del estrato superior apropiarse de la capacidad de juicio indispensable y distinguirse a sí mismo por ello.[57] Todavía se piensa en relaciones directas de interacción entre artista y admirador a través de las cuales el artista tiene la prerrogativa de que se le juzgue y critique competentemente. En la evolución posterior, las exigencias respecto del conocimiento aumentan, con la consecuencia de que la crítica profesional entra al negocio y se expone ella misma a ser atacada. La progresiva crítica de la arrogancia de los 'connoisseurs' y los expertos tiene que ver con el hecho de que la mediación se efectúa en medida creciente a través del mercado del arte –con ello queda establecida la necesidad de las evaluaciones, las cuales ya no son vistas como condición de estamento del estrato superior.[58] Cada vez se vuelve más dudoso si existen criterios idóneos de cualidad para ser utilizados como reglas de conocimiento.[59] No obstante, es innegable que en el contexto de la observación de segundo orden han surgido diferenciaciones variadas de la cualidad.

[57] Véase programáticamente: Jonathan Richardson, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur* (1719), citado según la edición *The Works*, Londres 1773, reimpresión Hildesheim 1969, pp. 239-346.

[58] Véase acerca de ello, Iain Pears, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England*, 1680-1768, New Haven 1988, sobre todo, pp. 181 ss.

[59] Véase como prueba típica de las inseguridades a mediados del siglo XVIII, Denis Diderot, *Traité du beau*, citado según *Oeuvres* (éd. de la Pléiade), París 1951, pp. 1105-1142, sin considerar aún la indecisión de Diderot acerca de la utilidad como criterio estético.

De nuevo este problema se agrava cuando los expertos tampoco ofrecen seguridad. De modo general, a partir del siglo XVII la originalidad (o autenticidad) de la obra de arte se tiene como condición de su valor estético. Sin embargo aquí ya no se puede confiar en el ojo crítico, dado que los falsificadores son ellos mismos expertos que pueden superar a los expertos –y aun engañar. Nelson Goodman ha analizado la pregunta acerca de cómo se puede afirmar la autenticidad como criterio del arte, si los expertos –es decir en nuestro sentido: *todos* los observadores de primer orden– fracasan, y es necesario recurrir a criterios extra estéticos (químicos por ejemplo) para la prueba.[60] Su respuesta no satisface completamente: parte del significado del criterio y remite al futuro –no se puede ni siquiera afirmar que jamás se podrá distinguir la obra auténtica de la copia, independientemente de su perfección. En cambio, recomienda utilizar el concepto de observación de segundo orden: si con toda seguridad no pueden existir dos ejemplares auténticos, entonces hay que partir de que se puede encontrar la distinción que determina esa distinción –aunque no se sepa cuándo ni por quién. Por consiguiente queda presupuesto un observador indeterminado –a quien hay que observar para obtener un desenlace. Todo el problema se presenta, pues, desde el momento en que el arte se ha adaptado al modo de la autoobservación de segundo orden.

La problemática de la restauración pertenece también a este contexto. Si a la autenticidad de las obras de arte pertenece también su envejecimiento, toda restauración se convierte en problema –por más creíbles que sean las teorías acerca del aspecto original. Aparentemente aquí están involucrados varios criterios mutuamente contradictorios, y lo único que se puede distinguir con seguridad es que la transición del sistema del arte hacia el nivel de observación de segundo orden genera un problema del cual no es ya posible deshacerse.

[60] Véase Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Londres 1969, pp. 99 ss.

IX

Lo siguiente que nos habrá de ocupar es un problema particular perteneciente al ámbito de la observación de segundo orden, aunque muestra otras estructuras lógicas. Se trata de la observación de aquello que otros observadores *no* pueden observar.[61] Desde el punto de vista operativo este caso no manifiesta ninguna peculiaridad –así como en los procesos neurofisiológicos pensar y comunicar versiones negativas no se distinguen– en las realizaciones de las formas generales de los procesos correspondientes. Para estas versiones negativas no se necesita un cerebro especial, una conciencia especial, un segundo lenguaje. Sin embargo, para un observador es importante si otro observador afirma o niega algo. Y se incurre en zonas de observación improbable, cuando una observación de segundo orden se *instala a sí misma* en la versión negativa y se distingue, *por ello*, de la observación observante, es decir, cuando pretende observar lo que otra observación *no* observa. O dicho en forma más aguda, cuando se especializa en observar lo que otro observador *no puede observar*. En este último caso no basta con observar las observaciones como fenómenos especiales del mundo. Antes bien, el observador de segundo orden se debe concentrar en observar los instrumentos de observación del otro observador, es decir, en observar las distinciones que éste utiliza para luego ver qué excluyen –como condición de posibilidad de la observación. Dicho de otra manera, en este caso el modo de observación del otro es observado como unidad, es decir, como forma que al *posibilitar* alguna cosa *excluye* otra. Y sobre todo, lo que excluye es la observación de la unidad de la distinción subyacente a la forma del 'esto y ninguna otra cosa'. Por lo tanto no se trata tan sólo de las ventajas (o des-

[61] Con motivo de la discusión de la Edad Media y de la temprana Edad Moderna acerca de los "espejos", ya se había llegado, en una constelación completamente diferente, a la posibilidad de ver lo invisible en la doble forma (hacer invisible el ver/ y hacer visible el ver) que, para sí mismo, es invisible. Sin embargo, con ello no se trataba del problema aquí presente: ver lo que otros no pueden ver.

ventajas) espaciales o temporales de la posición –ambas modificables, si se da un giro o se progresa en el tiempo. Se trata más bien de aquello que se excluye debido al hecho de que la observación se debe basar en alguna (¡) distinción.

El nivel de abstracción de estas observaciones introductorias debería aclarar que esta forma de observación de segundo orden –que repara en las latencias– es en sí algo extremadamente improbable. Por eso en el pensamiento más antiguo (el cual aún partía de la perfección de la propia naturaleza) el no poder ver (ceguera) era considerado simplemente como imperfección –stéresis, corruptio, privación de una capacidad normalmente dada. En último término nos encontramos siempre a nosotros mismos como observadores –y de aquí podemos partir. Dicha versión negativa (con la que operamos normalmente) se fue transformando muy poco a poco en figura de reflexión. El no ver (en lugar de cualquier categoría trascendental) se convierte en condición de posibilidad del ver.

Esta posibilidad no se ha logrado integrar a la teoría normal del conocimiento ni se la ha comprendido tampoco como su ampliación aun después de ciento cincuenta años de 'crítica de la ideología' y de 'psicoanálisis'.[62] Como lo muestra una extensa discusión acerca de las pretensiones de verdad en la 'sociología del conocimiento';[63] una ambición semejante lleva a provocar fisuras en el cosmos de la verdad –fisuras que ya no pueden ser restauradas ni por el 'Espíritu' de Hegel, ni tampoco por la construcción habitual –en la lógica y la lingüística– de 'metaniveles'. Pues todo lo que se intente en esta dirección debe utilizar distinciones, es decir, debe cumplir con requerimientos de observación –por lo cual repite el problema. Por consiguiente, esta forma de observación de la latencia (como la queremos llamar abreviadamente) debe entenderse como técnica de distancia-

[62] Acerca de ello Niklas Luhmann, "Wie lassen sich latente Strukturen beobachten?", en: Paul Watzlawick/Peter Krieg (comps.) *Das Auge des Betrachters –Beiträge zum Konstruktivismus: Festschrift für Heinz von Foerster*, Munich 1991, pp. 61-74.

[63] Véase para un resumen Volker Meja/Nico Stehr (comps.), *Der Streit um die Wissenssoziologie*, 2 tomos, Frankfort 1982.

miento del observador de segundo orden –técnica que rompe la unidad del mundo o la traslada hacia lo inobservable. La pregunta es entonces: ¿qué orden social se puede dar el lujo de permitirse semejante cosa?

A partir de este trasfondo teórico-evolutivo se vuelve central el enunciado de que la sociedad aparentemente ha utilizado el arte para jugar con esta posibilidad, antes de ser aceptada en ámbitos más serios como el de la religión y el del conocimiento – porque allí tiene mayores consecuencias. Ya la antigua relación de disputa entre filosofía y arte nos indica algo. Mientras que la filosofía se ocupa de la naturaleza y esencia de las cosas, el arte se da por satisfecho con las apariencias. Puede renunciar a conocer la esencia y se procura el acceso a través de una observación (que a los filósofos podrá parecer superficial) o de la duplicación de la observación. Primero, pues, experimenta con la observación de segundo orden en el plano de la ficción. Y únicamente cuando con esto se obtienen las suficientes evidencias y se imponen los equivalentes con el mundo normal de la vivencia y de la acción, se puede comenzar a disolver la unidad del gran organismo vivo, del universo visible, de las formas aseguradoras del cosmos. Y esto significa relativizar la unidad mediante las condiciones de la observación; aunque esto hasta el día de hoy no ha sucedido en su versión más radical. La versión de Kant con su teoría trascendental presupone que la conciencia (cualquier conciencia) tiene acceso –en la reflexión– a las condiciones de posibilidad del conocimiento. La teoría de la relatividad de Einstein presupone todavía que las diferencias de observación –atribuibles a la velocidad (aceleración) de los observadores– se pueden corregir matemáticamente. Apenas el constructivismo radical disuelve estos restos de seguridad del mundo. Pero ¿cómo llegar a saber si esto es posible e incluso obligado como condición de posibilidad de la posibilidad del conocimiento?

Ya en la antigüedad –sobre todo en el campo de la arquitectura y de la escultura- se había empezado a estudiar el modo de observación del observador, y los objetos se disponían de tal manera que generaban la impresión de que allí había algo intencionado. En

razón de la impresión óptica las formas se deformaban, es decir, se creaban como desviación de la pura copia de la naturaleza. Sin embargo, este descubrimiento notable quedaba atado a objetos particulares.[64] En el Renacimiento temprano se acepta esta observación de segundo orden en la pintura con los nuevos requerimientos correspondientes: integrar el ensamble de los objetos a partir de un punto de fuga que arrancaba de una perspectiva central, sin perder con ello la libertad de diseño de los objetos individuales.[65] Ahora el pintor –precisamente con la ayuda de una estructura matemática– podía organizar el espacio del cuadro al punto que el observador se volviera capaz de mirar el mundo en modo divino: como desde fuera. Y al reducirse únicamente a un espacio aumentaba enormemente la capacidad de combinar la redundancia con la variedad.[66]

La reconstrucción de la perspectiva aprehendía la condición oculta del ver natural, no obstante todavía no entraba en contradicción con la supuesta visibilidad del mundo; desde antes del descubrimiento de la perspectiva ya se podía ver. La perspectiva hace visible al observador precisamente en aquel punto en donde es invisible para sí mismo. No obstante, le asigna la única posición correcta –de ahí que resulte superfluo observarlo destacadamente. Por lo demás, su aplicación se limitaba al diseño de cuadros y esto llevaba en cierto modo a consecuencias y obligaciones que excluían lo que antes había sido posible, por ejemplo, el registro de diferentes tiempos dentro del mismo cuadro o la presencia múltiple de una misma persona. Ciertamente ya se comienza a preguntar *cómo* se observa el mundo, –es decir, se preguntaba en el modo de observación de

[64] Compárese Gisela M.A. Richter, "Perspective, Ancient, Medieval and Renaissance", en: *Scritti in onore di Bartholomeo Nogara*, Città del Vaticano 1937, pp. 381-388. En contra de una opinión muy difundida, esto tiene validez también para la teoría (Vituvius).

[65] Presupongo que el primer tratamiento global es el de Leon Battista Alberti, *Della pittura* (1436), citado según la edición italiana Florencia 1950.

[66] Véase William Hogarth, *The Analysis of Beauty, Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londres 1753, citado según la edición Oxford 1955, pp. 34 ss., respecto a *variety* y *samness.*

segundo orden–, pero únicamente para hacer posible pinturas que imitaran a la naturaleza no sólo en su *qué*, sino en su *cómo*. Sin duda ya se preguntaba por las condiciones latentes de la observación, pero tan sólo para dejarlas en cierto modo desaparecer en la pintura, tan sólo para apropiar esta mira (posibilitada por el arte) a la naturaleza del ver. En el trasfondo de esto estaba la comprensión cuasi normativa de la vieja Europa acerca de la naturaleza: con la reconstrucción de la perspectiva central se intentaba reconstruir lo que la naturaleza le imponía a la vista para evitar el fracaso de las imitaciones –imperfecciones, corrupciones– y así hacerlas visibles y corregibles a través de la perspectiva proyectada. En este sentido la perspectiva central fue y permaneció siendo un invento técnico (artístico) y sobre ese armazón se pudieron montar las experiencias de ver y pintar.

La observación de la observación no era el objetivo real sino sólo la condición previa para la obtención de medios. Sin embargo, quien estudiaba y trabajaba con ella tenía que comprometerse enteramente con la contingencia de la apariencia de las cosas. Mediante el dominio de la perspectiva se obtiene, por lo tanto, también la posibilidad de experimentar con la apariencia y la realidad –incluyendo la posibilidad de dejar que las cosas aparezcan de manera deformada (es decir, mediante la desviación de las expectativas normales) para de esta manera llamar la atención.[67] El arte de la perspectiva se acerca a la técnica poética –retórica, literaria– de la paradoja. Dicho de otra manera, se aprovecha la capacidad de manipular la impresión y el mundo de las cosas para obtener nuevas libertades artísticas y nuevos objetivos de representación que el artista mismo debe determinar. No obstante en este caso el acento se pondrá en el otro lado de la apariencia construida: "La perspective n´apparait plus comme une science de la réalité. C´est une technique des hallucinations".[68] No obstante, el mundo de los objetos artificiales y naturales sigue siendo el tema del arte –y no la observación de la mis-

[67] Véase Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuse*, París 1955.

[68] Baltrusaitis en *op. cit.*, p. 6 o p. 42: "La perspective n'est pas un instrument des représentations exactes, mais un mesonge."

ma observación. Por ello, el interés principal se dirige a la indicación técnica y a la reproducción esquemática (por ejemplo, con la ayuda de la representación de una pirámide cuya punta sirve de punto de fuga) y no a la observación, ni tampoco al reconocimiento de los modos de observación de otros observadores.[69]

Sin embargo, la perspectiva también permite integrar las relaciones de observación dentro de la unidad de espacio del cuadro: muestra lo que otras personas visibles ven en él y lo que no pueden ver debido a su posición en el espacio. Tan sólo mediante la unidad de espacio (garantizada por la perspectiva) se hacen observables en la pintura las personas en calidad de observadores. La unidad del cuadro se garantiza no sólo por la composición sino también por relaciones conformadas de observación. El marco de la pintura no pierde su función de servir de límite a la composición, empero, las relaciones de observación en el cuadro y la perspectiva central misma manifiestan a la vez que el mundo trasciende el marco del cuadro y lo que realmente se plasma es el mundo observable. De esta manera lo que permanece invisible se puede llevar al interior del cuadro y por medio de éste hacerse visible. Desde antes de inventarse la perspectiva central, era posible representar relaciones de observación (y de no observación), aunque sólo en formas susceptibles de interpretación, dependiendo de la circunstancia y con la ayuda de un conocimiento previo, por ejemplo, Susana en el baño. Mediante la perspectiva, en cambio, relaciones de observación de esta índole se vuelven posibilidad universal –con la característica de poder incluir constelaciones *nuevas*.

En el siglo XVII las posibilidades de la pintura parecen estar agotadas en este escenario secundario de la observación de la latencia. No penetran lo suficiente en el mundo de las motivaciones individuales. Pero la sociedad moderna necesita motivos para las

[69] Así especialmente claro Giulio Troili, *Paradossi per pratticare la prospettiva senza saperla* (1672), citado según la edición Bologna 1683, por ejemplo, p. 12: "li riuscirà di pratticare la Prospettiva senza saperla, e scoprirà con l'occhi del corpo tutto quello che si considerà con gl'occhi del intelletto".

relaciones sociales, y la demanda de orientarse por los motivos hace surgir la sospecha de los motivos. El liderazgo en el desarrollo de la observación de la latencia se traslada hacia el teatro y, en el campo de la literatura, hacia la novela. Las figuras del relato ya no son héroes legendarios de una historia previamente aceptada –bíblica o grecorromana-; las figuras son presentadas abiertamente como personas inventadas. Pero aun en este caso deben ser individuos normales de la vida cotidiana, porque ¿qué sentido tendría inventar héroes? Así, el interés se traslada de la perfección ejemplar moral (o del destino cósmicamente determinado) hacia las estructuras complejas de la motivación, las cuales son vistas de diversa manera dependiendo de si se trata de una autoobservación o una heteroobservación.

Se puede dudar si las primeras variantes –es decir, los primeros intentos– de describir el comportamiento como consecuencia de la lectura (lectura crítica de novela femenina, Don Quijote) son atribuibles a esta función de observación de los motivos latentes –aunque al lector se le revele algo que los héroes no experimentan por sí mismos. Aquí aparece en primer plano el síndrome de la transición (las secuelas de la impresión de libros) que también en otras áreas juega un papel decisivo, por ejemplo, la publicación de los trucos y los 'secretos' en la razón de Estado. La representación de la fuerza motivacional que produce el afán de lucro aun yendo en contra de la moral (Moll Flanders) o la elección de profesión aun procediendo en contra de los padres (Robinson Crusoe), pertenece únicamente de manera limitada a este conjunto de problemas de la observación de segundo orden. También la amplia discusión después de 1678 acerca de si el haberse declarado culpable y finalmente el haber renunciado al amor de la princesa de Clèves podían considerarse comportamientos recomendables, expresa rupturas con la moral vigente –pero no necesariamente acceso a los motivos latentes. A más tardar con la Pamela de Richardson se vuelve claro que es la novela quien muestra al lector (o a la lectora) cómo se alcanza el amor sin admitir la motivación sexual o social –aunque quede la duda si esto ocurre con (o sin) la intención del

autor.[70] Desde entonces la mujer que trata de imponer su propia voluntad en la gestación de su matrimonio es o bien una mezcla de inocencia y refinamiento, o bien alguien que para el lector (o la lectora) actúa en forma transparente de acuerdo a motivos inconscientes y segura de su instinto.[71]

Se puede especular acerca de si la literatura debe tomar en cuenta (en mayor grado que la pintura) las consideraciones económicas derivadas de la distribución de libros. En todo caso, en el transcurso del siglo XVIII aumenta la opinión de que la literatura debe ser 'interesante'.[72] También la pintura intenta sorprender y ser notada, aunque en un estilo más bien convencional mostrando algo que no existe en absoluto: le importa claramente ser juzgada en su rendimiento de acuerdo a la utilización de medios artísticos y no por su espectacularidad.[73] Las obras de arte literarias disponen de mejores posibilidades de escenificar para el lector las observaciones de segundo orden; de lograrlo la obra será también interesante. Al observador se le instruye para que observe su observación y note las peculiaridades propias –prejuicios, limitaciones- que antes no había advertido como propias. Esta sugerencia de observación de segundo orden produce que la obra de arte no sólo sea bella –no sólo guste a primera vista- sino que se juzgue como interesante. Aquí el frente de la discusión no está determinado tanto por la distinción entre capacidad artística y efecto provocado en el público, sino por lograr que disminuyan los obstáculos para la participación y el interés –obstáculos debidos a la formalidad de las reglas poéticas, al estatuto del orden prescrito como esquema de la relevancia de las

[70] Ver la contranovela de Henry Fielding, *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, Londres 1741.

[71] Así, Ernestina (por lo demás seguramente inocente y virtuosa) debe amaestrar al gato para que tire el juego de ajedrez, y así obtener el matimonio deseado –en Jean Paul: *Di unsichtbare Loge*; primer sector: ajedrez de compromiso matrimonial –recluta graduado– gato de copulación.

[72] Pruebas de ello en Niels Weber, *Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992, pp. 68 ss.

[73] Compárese cap. 1, pie de página 42.

personas y de las acciones, pero sobre todo debido al compromiso con la moral. De esta manera, la literatura (después del teatro) sirve para imponer un nivel de observación de segundo orden, y es difícil localizar criterios de calidad literaria independiente de ello.[74] Su apreciación es algo cambiante; empíricamente se podría comprobar controlando qué obras han sido traducidas –y cuáles no.

Nos ahorraremos un desarrollo más explícito –por ejemplo el origen de los motivos altamente individuales (transparentes únicamente para el lector) a partir de imitar a los competidores.[75] La intención de permitirle al lector adivinar motivos latentes obliga ciertamente el tránsito hacia estructuras caracterológicas más complejas, lejos de ser comprimidas por la máquina prensadora de la moral.[76] La compleja estructura narrativa de la novela prepara el terreno para la generalización de los tipos de la motivación latente. Esto posibilita interiorizar los signos referidos a la novela misma. Lo narrado se puede leer como señalización de algo que no se menciona en el relato –pero que pertenece a él. De esta manera la costumbre de discurrir sobre los motivos latentes se puede dejar en manos del conocimiento cotidiano del experto en las investigaciones psiquiátricas o psicológicas. El Romanticismo todavía creía –a

[74] Acerca del escepticismo contemporáneo frente a la tendencia hacia lo espectacular, lo sorprendente, lo rápido, lo escandaloso, cfr. documentos en Weber, en *op. cit.*, pp. 75 ss. Una contranovela de la cotidianidad que no excita es *Peter Lebrecht* de Ludwig Tieck. Apenas cien años después, se crea especialmente para ello una forma particular con criterios propios de calidad: la novela policiaca.

[75] Véase acerca de esto René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París 1961.

[76] Véase acerca de ello la distinción entre *flat characters y round characters* en E.M. Foster, *Aspects of the Novel* (1927), reimpr., Londres 1941. Compárese también Christine Brooke-Rose, "The Dissolution of Character in the Novel", en: Thomas C. Heller *et al.* (comps.), *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford Cal. 1986, pp. 184-196, un desarrollo posterior que se explica posiblemente por el hecho de que el tema de los motivos latentes se ha convertido en una trivialidad cultural, y que no requiere ningún retoque literario-ficcional. Ahora se puede trabajar nuevamente con caracteres cuyos motivos ya no tienen ninguna importancia.

pesar del gran interés por los espejos y por los dobles- en "una imagen original que mantendría unificadas las otras réplicas de nuestro ser". [77]Al inicio de nuestro siglo, este supuesto se abandona en la sociología y en la psicología social. En realidad el individuo es para sí mismo únicamente un yo fragmentario cuya identidad representable se conforma por la presión de las expectativas de los otros. Los rendimientos excedentes de la conciencia se depositan en el 'inconsciente' a través de la represión, de tal suerte que cualquiera puede convertirse en costumbre de sí mismo, y sin quedar obligado a la consistencia.[78] Independientemente de lo que se juzgue acerca de teorías de esta índole, en nuestro contexto es únicamente importante saber que su plausibilidad ya no depende de la ficción literaria, sino de la 'verficación' científica o a través de los resultados exitosos de la praxis terapéutica.

En esta situación histórico-cultural, el arte descubre un nuevo tema para sí mismo: la 'autenticidad'. En la medida en que la observación de segundo orden se vuelve rutina de observación del arte, dan comienzo los movimientos en contra –los cuales se dirigen en principio hacia el problema de la autenticidad. Mencionaremos tan sólo un caso: el culto de lo sublime en el tardío siglo XVII y en el XVIII. Llegada *just in time* por el redescubrimiento del texto del pseudo-Longinus, la apoteosis de lo sublime se dirige –en parte– en contra del estilo 'pomposo' que había servido para glorificar los poderes del orden social, y –en parte- contra las reglas estéticas.[79] En esos dos aspectos, el frente se revuelve contra aquellas posiciones que de por sí habían caído en la ruina debido a la observación de

[77] Esta formulación en Jean Paul, *Hesperus*, citado de acuerdo a la edición de Norbert Miller, *Werke* tomo 1, Munich 1960, p. 712.

[78] Por lo demás, esto recuerda de manera fatal el concepto de deber de la ética kantiana.

[79] Véase como monografía representativa Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1756), reedición Nueva York 1958. Acerca del contexto contemporáneo, también Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIIIth-Century* England (1935), 2ª edición Ann Arbor1960.

segundo orden, y en particular, a la emergente inclinación crítica de observar lo que no observan los observadores. Lo que fascina de lo sublime no es tan sólo la oferta de un concepto sustituto negador de toda disposición a las reglas. Antes bien, el culto a lo sublime reacciona precisamente a la pérdida de autenticidad generada por la observación de segundo orden –y hacia ese plano lleva la crítica. Independientemente de cómo haya leído Boileau ese texto encontrado, lo que allí fascina es la estructura de lógica autorreferencial: "en parlant du sublime, il est luymesme tres-sublime".[80] Lo sublime se encuentra en total conformidad consigo mismo y con ello se presenta como algo espontáneo –no buscado. Por esta razón no se puede definir,[81] pero sí ¡representar!; lo que de ninguna manera está puesto en escena para ser observado es el estilo del Viejo Testamento, es la ruina como resultado de la incontenible desintegración, es la muerte y aquello que está detrás, el cementerio. En cierta manera se buscan las posiciones residuales que aún puedan aspirar a la autenticidad y de ellas se extraen estímulos para el arte auténtico. Aquello que no puede ser observado se integra al arte mismo: como representación de fenómenos límite que señalan más allá de sí mismos, como representación de lo no representable. La representación de la renuncia a la representación pretende de nuevo credibilidad –así como los seductores de la novela francesa intentan ser leales en su deslealtad. No obstante tampoco esta salida, tampoco lo sublime (o 'elevado') convence por mucho tiempo, dado que esto finalmente es proclamado y observado como estilo. En consecuencia el Romanticismo utilizará conscientemente las puestas en escena de este tipo sólo con la función de representar lo increíble de por sí: para insinuar que hay algo que se debe insinuar. Para August Wilhelm Schlegel, lo sublime es ya tan sólo un reconocido purgante para el estreñimiento in-

[80] Nicolas Boileau-Despreaux, *Traité du Sublime*, Preface, citado de acuerdo a *Oeuvres*, París 1713, pp. 595- 604 (596). Véase también el rechazo explícito de la aplicación del antiguo concepto del estilo a este fenómeno (p. 601).

[81] "Reflexions critique sur quelques passage du Rheteur Longinus", en: *Boileau-Despréaux, en op.cit.*, pp. 491- 592, 590 (error en la paginación).

telectual.[82] Otros se burlan –estremecidos– del 'dulce pavor' con el que la baronesa se va a dormir con su doncella de cuarto.[83] Desde el momento en que lo sublime adopta forma se agencia otro lado –desde el cual puede ser observado como moda o ridículo.

Por lo general la observación de segundo orden tiende a transformar las latencias en contingencias. Acompaña a esto la inclinación de sustituir las preguntas por el qué, por las preguntas por el cómo. Con ello necesidad e imposibilidad se disuelven paulatinamente –lo cual había servido alguna vez de línea de conexión entre pasado y futuro. Las contingencias crecen más allá de sus condiciones de posibilidad. No obstante, si todo se puede hacer de otra manera, la conclusión autorreferencial es evidente: entonces todo se puede hacer como se ha venido haciendo. Siempre y cuando se haga de forma auténtica –como ahora se puede exigir.

El problema y el tema de la autenticidad son, en contra de las apariencias, temas de la observación de segundo orden. Porque ahora la pregunta es: ¿cómo se puede mantener la relación de contigüidad con el mundo, cuando se sabe que se es observado como observador; o incluso cuando se sabe que se produce para ser observado? Dicho de otra manera, ¿cómo es posible abstraerse de un sistema organizado por entero en el plano de la observación de segundo orden, y volver al paraíso de la reflexión de primer orden? Normalmente esto sucede en razón de que el artista se deja fascinar porque ha presenciado el surgimiento de la obra. Con ello, sin embargo, no se contesta la pregunta de mayor alcance, es decir, la pregunta acerca

[82] Y ya que no se debe contar más con estos estreñimientos, "lo sublime que solamente debe ser un tipo de purgante distinguido, corre el peligro de quedar también fuera de moda", dice August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, citado según la edición Stuttgart 1963, p. 58. También Leopardi parece confirmar esto indirectamente a través del aburrimiento: "La noia è in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani" (Giacomo Leopardi, *Pensieri*, Leipzig sin año (ed., Insel) p. 41. Por lo demás, no se puede evitar la impresión de que actualmente ante el peligro de estreñimiento, el purgante de lo sublime se ponga de nuevo de moda.

[83] Así, Ludwig Tieck en la novela *Die Klausenburg*, citado según *Schriften* tomo 12, Frankfort 1986, pp. 143 ss.

de cómo puede ser *mostrada* la autenticidad, o ¿cómo hacer observable que uno no se deja irritar (influenciar, dirigir) por el hecho de que es observado?

Posiblemente ésta sea la forma por la cual el arte refleja para sí mismo (y para otros sistemas) aquello que se ha convertido en imposible para la sociedad moderna.

X

No es nuevo el planteamiento –asociado a Wittgenstein– de la pregunta acerca de cómo el mundo se puede observar a sí mismo.[84] Con la retirada del planteamiento religioso del mundo, con lo dudosa que se volvió la observación de Dios sobre el mundo, surgen las preguntas: ¿quién más? y ¿cómo? A veces se anotará como respuesta el sujeto con el pseudónimo de 'espíritu'. En el Romanticismo el arte ve que aquí residen sus ventajas, y entonces rechaza otras posibilidades –sobre todo las de la física. August Wilhelm Schlegel escribe: "Sin embargo, cuando uno se imagina la naturaleza entera como ser autoconsciente, cómo se evaluaría la exigencia de estudiarse a sí misma con ayuda de la física experimental". Sería un tanteo a ciegas –opina el autor.[85] En el siglo XX ya no se estaría de acuerdo. Antes bien la autoobservación del mundo parece haberse convertido en asunto de la física; ella debe tomar en cuenta cómo funcionan físicamente sus propios instrumentos (incluyendo los físicos vivos) para posibilitarle al mundo su autoobservación de modo provocativo –y por eso necesitada de reflexión. En este caso, ¿puede competir aún la poesía?, ¿o se expone ella misma –y precisamente ella– a una presión de reflexión al plantearse de esta manera el problema de la autoobservación del mundo?

[84] La formulación puede ser nueva, pero la idea de que el mundo necesita un observador para su propia perfección es un antiguo pensamiento cristiano.

[85] *Die Kunstlehre*, en *op. cit.*, p. 49.

También –dentro de la matemática y de la física, de la biología y de la sociología- la forma de esta reflexión se ha adaptado a la radicalidad del planteamiento del problema. Se trata siempre de un problema de observación de segundo orden –de cómo el mundo se observa a sí mismo, de cómo surge el 'marked space' a partir del 'unmarked space', de cómo surge lo invisible cuando algo se hace visible. Y de la generalidad de este planteamiento el arte saca la ventaja de que podría preguntar con más exactitud cuál es la aportación especial a la resolución de la paradoja, según la cual, al lograr lo visible produce lo invisible. Con el paso de la observación de primer orden a la de segundo, se modifica lo que se presupone como *mundo*. El observador encuentra lo que observa en medio de otras cosas y otros sucesos; puede partir del hecho de que eso que observa se relaciona con esas otras cosas y sucesos y que juntos conforman el mundo. Para él el mundo es una *universitas rerum*. Dado que no puede ver todo, adicionalmente se puede imaginar que existen cosas invisibles. El mundo queda compuesto entonces de cosas visibles e invisibles. Esto lleva al desarrollo de los símbolos que representan lo invisible dentro de lo visible. El arte, entre otras cosas, puede asumir funciones de simbolización de esta índole. En cambio, el observador de segundo orden observa distinciones con las que el observador de primer orden realza algo (y también a sí mismo) para designarlo. Esto sitúa el concepto de mundo en lo inobservable. Primero, porque el mundo mismo no puede ser observado, pues toda observación consiste en pasar del 'unmarked space' al 'marked space' –aunque con ello el 'unmarked space' no desaparece (¿cómo podría desaparecer sin marcación previa?); se conserva como instrumento necesario del distinguir; permanece, pues, como el otro lado de la forma. Y segundo, porque se distinguirá una forma de dos lados que no puede ser observada como unidad (a no ser con la ayuda de otra distinción) y, por lo tanto, permanece invisible en la operación misma. En este sentido múltiple, el concepto de unidad última –'ultimate reality' que ya no adopta otra forma porque no tiene ningún otro lado- se sitúa en lo inobservable. Por eso la distinción dentro/fuera no es aplicable al mundo y, en consecuencia, tampoco

tiene sentido decir que el mundo conoce sólo un adentro y ningún afuera. La distinción dentro/fuera es una 'primary distinction' que debe ser introducida en el mundo.[86] Si el concepto de mundo debe designar –tanto ahora como antes– la totalidad de la realidad, entonces lo inobservable acompañará al observador de segundo orden en todos los movimientos de la observación –de sí mismo y de otros.

Por consiguiente desde este punto de vista el arte ya no se puede concebir como imitación de algo previo, aunque las obras de arte junto con los artistas y los espectadores se deban buscar y designar dentro del mundo. Si ha de haber imitación, entonces imitación de la opacidad del mundo, imitación de esa naturaleza que no es posible representar como totalidad acentuando simplemente sus curvaturas y líneas bellas.[87] El arte logra la activación de distinciones que operan siempre de manera 'conexionista' –y con ello oculta la unidad de aquella distinción que sirve de guía a la observación. Con una formulación de Julia Kristeva referida a textos (y con un sentido ligeramente diverso) se podría hablar de una "zone de multiplicité de marques et d´intervalles dont l´inscription non centrée met en practique une polyvalence sans unité possible".[88]

La teología había estudiado preguntas de esta naturaleza referidas primero al concepto de Dios, pues se sentía motivada por la idea de que Dios era observador y su observación amor –aunque con ello se debía admitir que este observador (creador y conservador del mundo mediante observación) no excluye nada; es decir, no adopta ninguna forma que, por su parte, pueda ser observada.[89] Externali-

[86] Véase acerca de esto, Philip G. Herbst, *Alternatives to Hierarchies*, Leiden 1976, p. 88, quien menciona también otras *primary distinctions* que generan lógica y que pueden competir por la primacía con otras: las de la ontología del ser y del no ser.

[87] Así Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, Tübingen 1962, sobre todo, pp. 92, 151 ss.

[88] Así Julia Kristeva, *Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, París 1969, p. 11.

[89] Véase, p. ej., Nicolás de Cusa, *De visione Dei*, citado según *Philosophische Schriften* tomo 3, Viena 1967, pp. 93-219, con la notable formula-

zación e inclusión de esta paradoja (observación de lo inobservable en el concepto de Dios) pudieron servir en un primer momento para proteger el concepto convencional de la *universitas rerum* de la infección de las paradojas lógicas. Sin embargo, en la medida en que la observación de segundo orden penetra en la sociedad moderna, en todos los sistemas de funciones, y la sociedad misma ya no ofrece ningún sustento de oposición, el concepto de mundo deberá modificarse: el mundo habrá de ser concebido en el sentido, por ejemplo, de la metáfora de Husserl, como un horizonte que se aplaza en todas sus operaciones sin jamás poder ser alcanzado, o que prometa algo que se encuentre fuera del mundo.

Pertenece a las consecuencias de este giro del mundo el hecho de que sus 'valores propios' cambian, ya que su estabilidad se alcanza a partir de una operación recursiva: la observación de la observación. Los 'valores propios' respecto del mundo toman la forma modal de la *contingencia:*[90] todo lo que está situado en el mundo -o lo que se produce en él- puede ser de otra manera. Como ya lo hemos anotado, los conceptos de inevitable e imposible se suprimen –por lo menos en relación con el mundo. Por ello todas las formas –y precisamente las del arte– deben probar su eficacia frente a la exigencia de que pudieran ser de otra manera. Convencen debido al hecho de que pueden hacer visibles –o posponer– otras posibilidades.

Naturalmente esto no impide que en la cotidianidad esté determinado –o sea determinable con prontitud– cuál sea el caso. Para el observador de primer orden el viejo mundo se mantiene siendo aquello que era. También el observador de segundo orden es (y será) un observador de primer orden en la medida en que debe dirigirse hacia el observador que quiere observar. También la teoría de sistemas debe fijar la referencia desde la cual quiera observar cómo el sistema se observa a sí mismo y a su entorno. Por lo tanto, no todo

---

ción: "Et hoc scio solum *quia* scio me nescire" (XIII, p. 146, realzado por mí, N. L.).

[90] Más explícitamente Niklas Luhmann, *Kontingenz als Eigenwert der modernen Gesellschaft*, en *op. cit.*

es diverso de lo que es, ni tampoco la inobservabilidad del mundo significa que ya no se pueda ir de una cosa a la otra porque 'en medio' ya no exista nada. Pero la particularidad de la sociedad moderna –y con ésta, la particularidad del arte moderno– se puede comprender únicamente si se toma en cuenta que la recursividad de sus estructuras tan avanzadas se establece en el nivel de observación de segundo orden. La sociedad se ha adaptado y acostumbrado de tal manera a esto, que resulta difícil imaginarse cómo es que podría seguir operando –incluso cómo podría continuar la vida humana– si regresara por completo al nivel de observación de primer orden.

Con ello se confirma de nuevo que en el mundo moderno ni el consenso ni la autenticidad puedan quedar presupuestos como seguros, o como alcanzables: ni la inobservabilidad del mundo, ni la paradoja de la forma ofrecen garantía para ello. Esto también significa que los individuos no pueden participar con autenticidad cuando se trata del consenso, y que el consenso no se puede justificar simplemente por el hecho de que los individuos hayan dado su consentimiento sin coacción –es decir, de forma auténtica. En una sociedad que realiza sus operaciones más decisivas en el nivel de la observación de segundo orden se deben aceptar estas pérdidas, y desde hace mucho tiempo el concepto de individuo se ha adaptado a esta circunstancia.

Los individuos son autoobservadores. Se individualizan debido al hecho de que observan su propia observación. En la sociedad actual ya no se definen por haber nacido de buena cuna, ni por el abolengo, ni por las características que los distinguen de otros individuos. Independientemente de que estén bautizados, ya no son 'almas' –en el sentido de sustancias indivisibles por las que quede asegurada la vida eterna. Con Simmel, Mead y Sartre, se dice que obtienen su identidad tan sólo a través de las miradas de los otros –aunque esto tan sólo cuando observan que son observados.

Cuando los individuos participan en el arte (cosa que no es ni inevitable ni imposible) adquieren la posibilidad de observarse como observadores: experimentarse como individuos. Y dado que esto se media necesariamente percibiendo algo que es improbable,

existe la posibilidad –en mayor grado que con la comunicación lingüística– de autoobservarse en la observación. Lo decisivo no está en si uno actúa (o experimenta) de manera única en el sentido de formas que no se le ocurrirían a nadie o que para nadie fueran accesibles. Pero, ¿cómo puede ser esto importante si de ninguna manera se puede comprobar? De manera general, la autoobservación no consiste en conservar la autorreferencia a costa de la heterorreferencia. Se trata tan sólo de atribuir aquello que se ve a aquel que lo ve y con ello producir conciencia de contingencia: ni inevitable ni imposible. Naturalmente esto no significa que el individuo sea libre de interpretar arbitrariamente. Precisamente la participación en el arte pone de manifiesto cómo se elimina cualquier intento de arbitrariedad. Y únicamente de esta manera es posible seguir observándose como observador –aunque no se haga aprehensible ninguna última certeza de lo uno, lo bueno, lo verdadero...

XI

La tradición vétero europea remitía a la naturaleza del ser humano cuando se trataba de la naturaleza (doméstica o política) de la sociedad. Desde un inicio, a esta naturaleza común se le instaló una carga explosiva: la necesidad de distinguir la naturaleza del hombre de todas las demás naturalezas. Esta distinción se hizo paulatinamente más aguda –en parte- por motivos religiosos referidos a la cuestión de la 'salvación del alma' y –en parte- por el creciente reto que una sociedad (cuya complejidad iba en aumento) le imponía a las capacidades humanas. Luego en la transición hacia la modernidad, las características particulares de astucia y razón se acentuaron tan fuertemente,[91] que el fundamento natural de la sociedad se volvió dudoso y debió ser sustituido por motivos razonables que la unificaran. El contrato social se presentó como una salida que ya

[91] Véase para el caso especial del arte, p. ej., la cita de Sidney, pie de página 30.

sólo comprometía a individuos y renunciaba a la estabilización de la sociedad mediante objetos. Aun el idealismo alemán –tan significativo para la estética– no había podido alcanzar una teoría de la observación que dependiera de distinciones. El repertorio de las distinciones se multiplicó, aunque siempre como nivel antecedente de la pregunta acerca de la unidad última (o razón última) –la cual fue ocupada después por nombres como el de idea o ideal.[92] Una vez desplegada esta línea, termina oponiéndose tanto a la metafísica ontológica como también a la tradición humanista con la tesis de un "ser ejemplar" y reduciendo la sociedad al anonimato de un puro 'se' en el "Ser y Tiempo" de Heidegger[93] –con huellas inconfundibles de la tradición rechazada.

En el transcurso de la modernidad la forma que relaciona la fundamentación de la sociedad con la naturaleza pierde plausibilidad. Se le sustituye por un concepto normativo de la unidad social

[92] Aquí se debe pensar, en primer lugar, en Friedrich Schiller. Especialmente impresionante -y embrolladora- es la autosujección a la distinción entre unidad y distinción (o a su opuesto), en Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, editado por Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Leipzig 1829, reimpresión Darmstadt 1973. La multiplicación de distinciones conservando la idea como unidad última, se exagera de tal modo en este producto tardío, que el lector pierde el hilo y el control, y ya no puede observar realmente cómo se puede conservar, en atención a tantas distinciones, un concepto homogéneo de idea –en cierto modo análogo al monarca constitucional del reino de las distinciones. Sin embargo, preguntar de esta manera presuponía precisamente que se podía poner en cuestión en calidad de distinción la distinción unidad/distinción. Esto debió llevar a que el Idealismo Alemán se hubiera reconocido a sí mismo como paradójicamente fundamentado. No obstante, se encuentran frecuentemente formulaciones que suenan paradójicas (p. ej., p. 53: "En la *autoconciencia*, lo particular y lo general se reconocen como lo mismo"). Esto explica también por qué el concepto del símbolo ahora se renueva y queda referido especialmente a los fenómenos de lo general dentro de lo particular, así sobre todo Friedrich Schelling, *Philosophie der Kunst*, citado según la edición Darmstadt 1960. Véase especialmente p. 50: "La representación de lo absoluto y lo particular *dentro de lo particular*, solamente es posible de manera simbólica.

[93] Véase Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 6ª edición Tübingen 1949, § 2 y §27.

–ya sea redefiniendo el derecho natural como un mero derecho racional, o con la doctrina del contrato social, o bien, finalmente, con la concepción (compartida por sociólogos como Durkheim y Parsons) de que la unidad y la existencia de la sociedad depende de consensos morales relacionados con los valores. Todavía hoy esta concepción bloquea el reconocimiento del sistema global como sociedad/mundo. Probablemente esto se deba, en el fondo, a la necesidad de seguridad –que existe también y precisamente en la sociedad moderna. O también, a que se quisieran compensar las desigualdades que han crecido dramáticamente –y que todavía se leen y se experimentan como injustas a partir del modelo de la estratificación– apelando a la solidaridad. Debido a estas inseguridades inevitables y a la volatilidad de las estructuras más importantes se desea por lo menos atenerse a expectativas elementales –aun en el caso de que en lo particular se hayan frustrado. Y precisamente esto es lo que logra la forma 'deber' de lo normativo: puede únicamente prometer validez contrafáctica.

Por otro lado las esferas más importantes de la vida –al menos vistas desde el individuo- no están cruzadas por entero por la normatividad, piénsese tan sólo en el amor o en el dinero. No existen normas que determinen (o excluyan) a quién se puede amar, y la economía se paralizaría (o por lo menos perdería su racionalidad propia) si se prescribiera en qué habría que gastar el dinero. Obviamente también dentro de estas esferas existen límites normativos. El amor –como lo muestran los casos y las películas- no justifica el espionaje, y existen muchas limitaciones para las transacciones comerciales. No obstante los centros de estos medios simbólicamente generalizados se sustraen a la regulación normativa –como antes se sustraían los asuntos internos de la casa.

Este simple hecho refuta la teoría que deposita la estructura del sistema social en lo normativo -en el contrato social acordado tácitamente o en el consenso moral. Nadie niega que el aseguramiento normativo de las expectativas en contra de las decepciones –como tantas otras cosas– sea indispensable. Y ésa es sobre todo la función del derecho –y sin derecho no existe sociedad. Sin embargo, la

unidad y reproducción (autopoiesis) del sistema/sociedad no se puede reducir a esto.

Esto tiene que ver –y por eso este excurso tan largo– con la función de la observación de segundo orden. Dicha observación sustituye las posiciones de vigilancia, las cuales designan y consideran la teoría normativa de la sociedad como indispensable. Es cierto que el observador de segundo orden puede convertirse en vigilante –pero no tiene necesariamente que serlo. Tampoco se le representa con suficiencia si se le describe –según la tradición de hace doscientos años- como crítico –crítico que sabe mejor. Su función se sitúa en reducir (y aumentar) la complejidad de la que puede disponer la comunicación y que es compatible por consiguiente con la autopoiesis del sistema/sociedad.

Al parecer, la observación de segundo orden – en cuanto a sus efectos – tiene cualidades tóxicas: modifica el contacto inmediato con el mundo. Descompone la posición de primer orden que en cierto modo se conservaba. Infiltra la sospecha en el mismísimo mundo de vida (en el sentido de Husserl) –sin que pueda abandonarlo. Mientras que el observador de primer orden tenía la esperanza de superar –con mirada penetrante– la superficie manifiesta de la apariencia y avanzar hacia el ser, para el observador de segundo orden se hace sospechosa esa intención de la 'filosofía'. No ama ni la sabiduría, ni la capacidad, ni el conocimiento, sino trata de comprender cómo y por quién se producen y cuánto durará la ilusión. Para él, el ser es un esquema de observación que produce 'ontología' y, en este caso, la naturaleza será tan sólo un concepto que promete un final tranquilizador y que servirá para frenar las demás preguntas. También es tóxico el que un observador de segundo orden plantee la "pregunta acerca del sentido" y se embriague con ella por alrededor de cien años –desde la mitad del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX- para al final terminar observando que era una especialidad de una determinada época.

No obstante, analizando de esta manera ocupamos ya la posición de un observador de tercer (y último) orden. O somos observadores de segundo orden que influenciamos la conclusión autoló-

gica y que nos observamos a nosotros mismos como observadores de segundo orden. Entonces se puede lograr un equilibrio, aunque sin la esperanza de lograr con ello una posición de reposo o una fórmula definitiva. Gracias al dispositivo de la observación de segundo orden existen tipos de comunicación que no serían posibles sin ella –y esto visto tanto desde el acto de entender la comunicación como desde el acto de darla a conocer: el arte moderno es un ejemplo muy atinado. No se le describe acertadamente ni como sustento de la pretensión normativa de la religión, ni del poder político. Ni tampoco pensando que mediante la continua crítica de sí mismo se pusiera en camino de lograr obras siempre mejores. Hace visibles órdenes de posibilidad que de otra manera serían invisibles. Modifica las condiciones de visibilidad (invisibilidad) del mundo al mantener constante la invisibilidad y al variar la visibilidad. En breve: crea formas que de otra manera no existirían. No es necesario en absoluto plantearse la pregunta de si esto justifica su existencia. Para los sociólogos por lo menos es suficiente la determinación de que esto sucede aquí y no en otra parte.

Desde la perspectiva del material de la descripción, insistir en las distinciones como formas de observación no aporta por lo pronto muchas cosas nuevas. Naturalmente dentro de la teoría del arte siempre fueron aplicadas distinciones –de otra manera no se hubiera podido observar en absoluto; al menos de acuerdo con el concepto de teoría aquí presentado. Y se distinguía de tal manera, que se distinguían aquellas distinciones que jugaban un papel destacado en del arte mismo. Esto conduce a la pregunta acerca de qué novedades aporta realmente el concepto de observación –de primer y segundo órdenes. Y la respuesta dice: reduce todas las preguntas acerca de la unidad a la forma última de la paradoja.

La tradición no se atrevió a ello pese a toda la sensibilidad por las distinciones y pese a que oscilaba entre un gusto filosófico de teoría escéptico y distinguido, y un gusto más bien idealista.

Lo mostraremos con dos ejemplos –seleccionados conscientemente de manera extrema– de la fase final de la Retórica y de la fase final del Idealismo Alemán. El texto "Agudeza y Arte de Ingenio"

de Baltasar Gracián[94] consiste tan sólo en imaginar distinciones colocadas unas tras otras en un orden difícil de reconocer. No obstante, el texto adquiere cohesión a partir de un motivo reconocible: la pregunta acerca de cómo se obtienen efectos en un mundo impenetrable que produce apariencias y vive de las apariencias, y que para el ámbito del arte textual la respuesta es mediante el arreglo bello de la forma lingüística. Igual de caóticas y de forzadas en cuanto al ordenamiento –a consecuencia de las distinciones provenientes del siglo XVIII– son las lecciones de Karl Wilhelm Ferdinand Solger.[95] Pero aquí parece ser indispensable la unidad que dota de sentido. Esta unidad está presupuesta como idea de belleza, por consiguiente no está imaginada ni como objetivo ni como producto, sino como unidad que existe desde el principio y que soporta todas las distinciones y que las eleva (*aufheben*) sublimándolas. En el caso de Gracián el sentido del mundo es intransparente e inaccesible aunque se pueda presuponer desde la religión. En el caso de Solger el mundo se recomienda a sí mismo a través de las formas máximas de las ideas de los valores. Por consiguiente el argumento puede ser sustituido con fórmulas religiosas de fe, aunque no depende de ellas. *En todo caso, la secuencia de pensamientos está establecida desde la perspectiva de una premisa –incuestionable- establecida como unidad última.* El concepto de observación en cambio abandona esta premisa: concibe la unidad de la forma (la unidad de todas las distinciones) como autobloqueo de la observación, y en cuanto a la forma, como paradoja. No obstante, en este caso, la paradoja no es más que un exhorto a la búsqueda de distinciones plausibles 'for the time being' y que se puedan aplicar de 'inmediato' sin hacerse preguntas por su unidad y su mismidad.

Este desplazamiento de la unidad a la diferencia es de largo alcance. Sustituye, por ejemplo, la condición previa de la metafísica ontológica, a saber, que el mundo es un mundo del ser, bajo el presupuesto de que siempre es posible (aunque en forma limitada)

[94] Huesca 1649, edición utilizada Madrid 1969.

[95] En *op. cit.*, 1973.

orientar las distinciones por el ser/no-ser. Y especialmente para la teoría del arte esto significa que la idea de un valor máximo ('belleza') debe ser sustituida por el concepto lógico de codificación –positivo/negativa- de las operaciones del sistema. Se puede discutir si todavía es razonable hablar de belleza si con ello se designa únicamente el valor positivo de la codificación del sistema arte. Si se tiene ante los ojos el cambio de paradigma, esto no es más que una cuestión terminológica de segundo rango.

XII

La cibernética de segundo orden (teoría de los sistemas que observan) tiene mucha similitud con la crítica de los presupuestos de la metafísica ontológica que se discute hoy con el título de 'desconstrucción', a partir de los trabajos de Jacques Derrida y de Paul de Man. La desconstrucción se ha puesto de moda sobre todo en los Estados Unidos y ha conseguido el desarrollo de nuevas teorías de crítica literaria. Estas teorías establecen su referencia respecto a lo que precede bajo el concepto de texto, y la operación que entra en juego es designada como lectura. Por ello, la teoría de la desconstrucción (si es que llega a ser teoría) está obligada a sacar conclusiones autológicas: no hace más que preparar textos para lectores.

Esto le confiere al concepto de desconstrucción una radicalidad que exige comparársele con la teoría de la observación de segundo orden.[96] Para alcanzar una base común debemos ampliar el concepto de texto considerando que se trata más bien de objetos necesitados de cualquier tipo de interpretación. Esto incluye obras de arte de cualquier clase. En este caso 'lectura' se convierte en 'observación', o en el caso de elaboración de textos propios: 'descripción'.[97] Tam-

[96] Acerca de ello, también Niklas Luhmann, "Deconstruction as Second Order Observing", *New Literary History* 24 (1993), pp. 763-782.

[97] Véase, p. ej., Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, 2ª edición Londres 1983, y aquí, sobre todo la introducción especialmente explicativa de Wlad Godzich.

bién la discusión desconstructivista plantea las correspondientes preguntas acerca de la 'materialidad' de los objetos –las cuales producen la impresión de la existencia de algo previo que luego debe describirse. A las consideraciones esenciales en el contexto de la desconstrucción pertenece la crítica de este supuesto, es decir, la crítica de la supuesta distinción entre texto concurrente e interpretación, o entre objeto material y su descripción. La distinción entre texto e interpretación es, por su parte, la distinción de un texto. Como todas las distinciones, esta distinción se presupone a sí misma como punto ciego –el cual puede ser esclarecido con técnicas de desconstrucción y así dejar en claro por qué es indispensable.

La teoría de sistemas que observan puede seguir todo esto sin ninguna dificultad. Lo característico del constructivismo (y que lo limita) es un tipo de efecto dirigido en contra del presunto ser de la metafísica ontológica, en contra de la presunta presencia del ser y en contra de su presunta posible representación. Esto, sin embargo, lleva únicamente a la circunstancia de que la disolución esté ocupada en confirmarse a sí misma a través de la autodisolución continua. Todas las distinciones se pueden desconstruir sin problema si se pregunta por qué precisamente esas distinciones (y no otras) se apoyan en su propia ceguera para poder distinguir y designar algo específico. Para ello en la actualidad existen formas más elegantes y concluyentes en la teoría de la observación de segundo orden –formas que renuncian a las incompatibilidades existenciales establecidas por el mundo y para limitarse a observar las incompatibilidades de las operaciones de observación de un sistema.[98] Supuestamente aquí ya no hay ninguna salida que pueda asegurarse con el concepto de ser.

[98] Ya el cálculo de las formas de Spencer Brown, en el lugar citado, está estructurado de esa manera , aunque no incluye en el cálculo la observación de segundo orden, sino sólo la promete en la figura del "re-entry". Véase acerca de ello Elena Esposito, "Ein zweiwertiger nicht-selbständiger Kalkül", en: Dirk Baecker (editor), *Kalkül der Form*, Frankfort 1993, pp. 96-111. La incompatibilidad de las formas que se deben evitar, corresponde exactamente a aquello que los lingüistas designan como contradicción performativa, o que los desconstructivistas designan como contradicción entre lenguaje y lenguaje.

Sin embargo, aunque esto se acepte como algo dicho, se puede plantear la pregunta de si no existen construcciones que, aunque se puedan desconstruir, resistan mejor que otras las pruebas.

Llegados a este punto, vale la pena dejar de orientarse por los radicalismos filosóficos –descendientes del antiguo escepticismo– y guiarse por la investigación científica. En la actualidad la teoría de los sistemas autorreferenciales tiene algo que ofrecer. En lo que toca a su propia distinción guía (sistema/entorno) puede aceptar la reserva de desconstrucción, pero tiene que hacer ver qué ganancias de conocimiento se obtienen cuando se renuncia –por ahora– a la desconstrucción de, precisamente, esa distinción de sistema/entorno.

La distinción entre sistemas (autorreferenciales, operativamente clausurados) y entornos (excluidos por dicha distinción) hace posible reformular la distinción de la lingüística de textos: texto/interpretación. La materialidad del texto (o de otras obras de arte) pertenece siempre al entorno y no puede convertirse nunca en componente de la secuencia operativa de un sistema. No obstante, son las operaciones del sistema las que determinan cómo habrán de ser identificados, observados y descritos los textos –u otros objetos. El sistema produce las referencias como operaciones propias. Esto es sólo posible si el sistema distingue entre autorreferencia y heterorreferencia, por tanto si es capaz de determinar que se refiere a sí mismo u otra cosa. Luego con un paso adicional se debe determinar el tipo de operación mediante el cual se reproduce un sistema. Para ello hemos realizado los trabajos preparatorios con la distinción percepción/comunicación. Así desconstruimos (como lo hacen los desconstructivistas) el concepto (distinción) de 'leer' y lo sustituimos por el concepto de comunicación. Con ello este diseño de teoría se reasienta en una teoría general de los sistemas sociales y en particular en una teoría del sistema/sociedad.

Estos pasos (bajo reserva de que puedan ser desconstruidos) hacen posible establecer una conexión con las investigaciones empíricas que trabajan con el diseño de teoría de los sistemas. Esto es válido para el área de investigación rubricada como 'cognitive sciences', pero también para la sociología de los sistemas sociales. Únicamente bajo esta

condición previa es posible aclarar si (y cómo) el arte de la sociedad moderna se pueda reducir a un sistema de la sociedad (especializado en una función) y de esta manera explicar su unicidad histórica.

XIII

Con un último señalamiento queremos distinguir la observación de segundo orden de la actitud *crítica* –tan exaltada desde el siglo XVIII. El crítico deja ver que él sabe lo que está mal. Aunque la crítica opera referida al mundo externo, tiene un fuerte componente de autorreferencialidad. Gracias a esto pudo considerarse por largo tiempo como logro científico, si no es que como logro político. El *significado histórico de la actitud crítica estuvo por sobre todo en su* preocupación por introducir criterios de aceptación. Al fracasar, intentó lograrlos de nuevo con ayuda de medios cada vez más abstractos. A este tipo de crítica sobre el arte (y sobre los criterios del gusto) reacciona la incipiente estética equipada con pretensiones filosóficas. A la crítica de la metafísica (fundada en la ontología), le sigue una larga tradición filosófica que intentó entronizar los logros subjetivos del conocimiento –la voluntad de poder– (por tanto, la afirmación de que es posible el re-conocimiento), y finalmente del 'Seyn' mismo o de la escritura. O para decir nombres: Kant, Nietzsche, Heidegger, Derrida. Finalmente se terminó sustituyendo la unidad por la diferencia, se intercambiaron los fundamentos por las paradojas, con el objetivo de ganar una sana distancia frente a los modelos preestablecidos. Se llegó tan lejos hasta hacer reconocible que se trata de un fenómeno histórico, de un 'signo de los tiempos', de una capacidad cuyo logro es pensar más pausadamente que otros, porque razona sobre lo ya impreso o terminado.

La observación de segundo orden se separa de la crítica. No se deja embaucar por la inherente imprecisión de la palabra *krinein*: separar, distinguir, juzgar, condenar. Abraza de manera decidida la perspectiva de cómo surgen las cosas en vez de la perspectiva de qué son. Abundan las comprobaciones que confirman esta tenden-

cia: piénsese en el vuelco propagado de orientarse por la racionalidad procedimental el lugar de la racionalidad substancial.[99] Los críticos –con quienes habremos de contar por un tiempo- tratan de salvarse interponiendo la pregunta: y eso de qué sirve si no se puede precisar, qué se logra con ello...

Estas preguntas pueden contestarse. Si no se puede negar que en el mundo haya observadores (y si los críticos lo hicieran se trataría de una forma de contradicción performativa), entonces una teoría con pretensiones universales debe reconocer su existencia. En otras palabras, debe aprender cómo observar a los observadores. Y entonces debería concluirse forzosamente que desde hace mucho ha habido observación de segundo orden y que hoy es una de las estructuras de cambio más importantes de la sociedad.

Ciertamente no se trata de quitarles la palabra a los críticos, ni tampoco de proponer la paradoja crítica del criticismo. Hay mucho quehacer cuando se trata de encontrar dónde están las fallas –en la metafísica o en el basurero. Lo que se pretende alcanzar es la posibilidad de observación de segundo orden a partir de la cual se pueda preguntar con cuál distinción trabaja el crítico y por qué con ésa –y no con otra.

Quizás el sistema del arte sea un buen punto de partida para intentar una revisión así. De la experiencia –en el siglo XVIII- con obras de arte surge la crítica de la crítica del arte. Pronto esta crítica se exilia y encuentra acomodo en la filosofía; al menos desde allí alcanzaba a juzgar las obras de arte. Después vino el corto resurgimiento de la crítica como reflexión abierta en el Romanticismo. Finalmente se arriba a ese historicismo inigualable (el cual simplemente aprovecha las mejores posibilidades de observación venidas

[99] Véase a diferentes autores como Herbert A. Simon, "From Substantive to Procedural", en: Spiro J. Latsis (comp.), *Method and Appraisal in Economics*, Cambridge Ingl. 1976, pp. 129-148; o a Jürgen Habermas, *Faktizität und Geltung: Beiträge zur Diskurstheorie des Rechst und des demokratischen Rechtsstaates*, Frankfort 1992 -no por casualidad referidos a los medios técnicos de amplias consecuencias (dinero y derecho) que no requieren de fundamentación externa.

después) que al advertir las distinciones que han sido utilizadas se siente provocado a cruzar los límites internos. La observación de las limitaciones previas condujo –casi de por sí- a la posibilidad de hacer cosas de modo diferente. ¿Quién se atrevería a decir que esto fue mejor? En todo caso ése no es el punto.

III. MEDIO Y FORMA

I

Un *observador* del suceso del arte puede utilizar, mientras sucede lo que sucede, distinciones muy diversas para designar aquello que observa. De él depende. Naturalmente está obligado a hacer justicia al objeto y a sus distinciones inherentes. Si es de mármol se equivocaría al decir que es de granito. Pero, ¿por qué la distinción mármol/granito?, ¿por qué no viejo/nuevo, caro/barato? O dónde ponerlo: ¿en la casa o en el jardín? La teoría es totalmente libre en la selección de sus distinciones –precisamente por eso requiere de justificación.

En el primer capítulo partimos de la distinción percepción/comunicación para separar los diferentes sistemas de referencia. Pero también distinguimos entre operación y observación, y entre sistema y entorno. Determinar su prioridad, en una pluralidad de distinciones de este tipo, se convierte en problema para la teoría. Esto se decide sobre la marcha. Ninguna teoría medianamente compleja se las arregla con una sola distinción, y es de dudarse si en el empleo de distinciones sean aconsejables relaciones de jerarquía: la jerarquía como rango de la distinción. Aunque nombres usuales de teoría lo sugieran, por ejemplo, teoría de sistemas.

Este capítulo trata de la distinción medio/forma, tomando como ejemplo el campo del arte.[1] La distinción medio/forma sirve

[1] Véase también Niklas Luhmann, "Das Medium der Kunst", *Delfin* 4 (1986), pp. 6-15; reimpr., en: Frederick D. Bunsen (comp.), *"Ohne Titel" : Neue Orientierungen in der Kunst*, Würzburg 1988, pp. 61-71.

para sustituir la distinción sustancia/accidente o cosa/cualidad. Distinción directriz de toda ontología orientada hacia las cosas, muy criticada desde hace tiempo. La pregunta es, entonces, con cuál otra se la puede sustituir, pues al declarar la cualidad como determinación de los objetos (los colores como determinación de las obras de pintura) separa demasiado el 'adentro' y 'el afuera', y con ello también el objeto y el sujeto. Cuestión que se ha intentado corregir mediante la distinción cualidades-primarias/cualidades-secundarias –no obstante, ha llevado a repartir el problema entre sujetos y objetos, pero no a sacar la consecuencia obligada de que ambas entidades (objetos y sujetos), entonces, deben ser pensadas en forma 'estática'. Tampoco la distinción ser/tener[2] –tan apreciada por los críticos de la modernidad– ha llegado más allá.

Con la distinción medio/forma se propone otro punto de partida –el cual debe sustituir (esto es, hacer superfluo) el concepto orientado hacia la cosa. Siguiendo los conceptos de la tradición se podría pensar en la metáfora de la cera sobre la cual los dibujos se pueden estampar así como borrar.[3] Desde la teoría de sistemas, debe hacerse la observación de que tanto el medio como la forma se construyen desde la perspectiva de los sistemas. Por lo tanto suponen siempre un sistema de referencia: no existen 'de por sí'. De aquí que, tanto la distinción medio/forma como el concepto (estrechamente ligado a ella) de información, sean productos estrictamente internos al sistema. No existe en el entorno ninguna diferencia correspondiente. Ni el medio ni la forma representan circunstancias físicas dentro del sistema. La 'luz' como medio de percepción no es, por ejemplo, ningún concepto físico, sino un constructo que presupone la distinción oscuridad. Correspondientemente, la distinción medio/forma dise-

[2] Véase tan sólo (caído en el olvido) Gabriel Marciel, *Etre et Avoir*, París 1935

[3] Véase como metáfora de la memoria y como condición para el aprendizaje, Platón, *Teeteto* 191 c y ss. *Vid.* también el complemento importante de Aristóteles, *Peri Psyches* 424 a 18-20, acerca de que la cera recibe y retiene a la impresión, pero no a la materia que la ha originado –no se trata entonces precisamente del concepto de materia de la tradición.

ñada para el sistema/arte es relevante únicamente para este sistema (así como el medio dinero/precios es relevante tan sólo para la economía), aunque se pueda aplicar más allá de sus límites; es decir, tanto a los objetos de arte como a la naturaleza. El denominador común de los lados de esta distinción (aquello que distingue a esta distinción de otras) se encuentra en el concepto de acoplamiento de los elementos.[4]

El concepto de elemento no debe remitir a constantes de la naturaleza (partículas, almas, individuos, los cuales cualquier observador podría identificar como tales).[5] Más bien nos referimos a aquel tipo de unidades que son construidas (distinguidas) por un sistema que observa: por ejemplo, unidades contables de dinero; o los tonos en la música. También debe excluirse la autosuficiencia de los elementos en el sentido de que se pudieran determinar e in-formar a sí mismos.[6] Los elementos se deben pensar como dependientes de los acoplamientos, puesto que en calidad de puras autorreferencias

[4] El estímulo para esto proviene de Fritz Heider, "Ding und Medium", *Symposion* 1 (1926), pp. 109-157, y fue elaborado primero para los medios de percepción ver y oír. Aquí anotamos solamente que la distinción medio/forma (en Heider medio/cosa) está integrada en la distinción clásica de sujeto/objeto –es decir, como un concepto de mediación que no requiere de un proceso de transición de dentro hacia afuera. Aquí se encuentran escondidas bases notables para una teoría del conocimiento que no fuera ni dialéctica ni teórico trascendental. Esto no se ha advertido hasta ahora– posiblemente porque la teoría fue presentada como teoría de la percepción y no como teoría de procesos de pensamiento capaces de verdad. No obstante, precisamente esto se vuelve sobresaliente, cuando se encuentran los conceptos que pueden ser utilizados tanto dentro de la teoría del conocimiento como dentro de la teoría del arte, y que pueden aclarar el contexto de su desarrollo. Por lo demás, modificamos fuertemente este modelo y, sobre todo, abandonamos la idea de que un medio está determinado desde fuera, y una forma (con Heider: una cosa) determinada desde dentro; dado que la distinción dentro/fuera ya presupone forma.

[5] Con ello, no debemos decidir la pregunta acerca de si "existen" del todo constantes naturales de este tipo. Si existieran, esto no tendría ninguna importancia para nuestra distinción de medio y forma.

[6] Véase acerca de ello, Kay Junge, "Medien als Selbstreferenzunterbrecher", en: Dirk Baecker (comp.), *Kalkül der Form*, Frankfort 1993, pp.112-151.

serían invisibles; se les puede observar únicamente con ayuda de distinciones. Los mismos elementos son utilizados por diferentes medios y formas: son distinguibles tan sólo por la perspectiva de laxitud o rigidez del acoplamiento.

En primer lugar atenderemos el concepto de medio por el que se designa el acoplamiento laxo de los elementos. No es una expresión muy feliz; la admitimos tan sólo porque ha sido aceptada en la literatura.[7] Con 'laxo' no nos referimos a algo así como lo flojo de un tornillo, sino a una pluralidad abierta de posibles conexiones todavía compatibles con la unidad de un elemento, por ejemplo, el número de frases inteligibles construidas con una palabra de sentido idéntico.

Si se pretendiera disolver todavía más lo que se desempeña como 'elemento' en un medio específico, se llegaría entonces a lo operativamente inaprensible –así como en la física la pregunta (que sólo se puede responder de manera parcial) de si se trata de partículas o de ondas. Dicho de otra manera, no existen unidades últimas cuya identidad no remita al observador. No hay pues ninguna designación sin su correspondiente operación accesible (observable) que la efectúa.

El acoplamiento laxo (pluralidad abierta de posibles conexiones) se puede comprender tanto desde la dimensión objetiva como desde la temporal. Desde el punto de vista objetivo el medio hace posible la pluralidad de acoplamientos rígidos, de tal suerte que el establecimiento de formas requiere de selección. Desde la dimensión temporal a menudo se entiende el medio como la condición de posibilidad de las transferencias. También existe una relación estrecha entre el medio y la teoría de la memoria, si se entiende la memoria como alargamiento de la re-actualización del sentido. En todo

[7] Véase, por ejemplo, Robert B. Glassmann, "Persistence and Loose Coupling in Living Systems", *Behavioral Sciences* 18 (1973), p.8 3-98; Karl E. Weick, *Der Prozess des Organisierens*, tr. al alemán, Frankfort 1985, sobre todo pp. 163 ss., 264 ss. Así como diferentes aportaciones en: Jost Halfmann/ Klaus Peter Japp (comps.), *Riskante Entscheidungen und Katastrophenpotentiale: Elemente einer soziologischen Risikoforschung*, Opladen 1990.

caso un observador que desee describir distintos medios, debe utilizar formulaciones teóricas modales.

Esto aclara también el hecho de que los medios (condición de posibilidad de las formas) únicamente se hagan reconocibles en la contingencia del establecimiento de formas, en correspondencia con la vieja doctrina de que la materia como tal (como caos puro) es inaccesible a la conciencia.[8] Observadas a través del esquema medio-/forma, todas las formas aparecen como accidentales. O dicho de otra manera, ninguna de ellas expresa la 'esencia' del medio; una versión más para señalar que lo decisivo está en la *distinción* medio-/forma; se trata de dos lados que no pueden imaginarse como separados, que no pueden aislarse uno del otro: la distinción medio/forma es ella misma una forma –forma con dos lados, en el que en uno de ellos (en el lado de la forma) se contiene a sí misma. La distinción medio/forma está construida paradójicamente al prever su re-entrada en sí misma, al hacerse presente de nuevo en uno de sus lados.[9]

Dentro de un medio las formas se alcanzan mediante acoplamientos rígidos. Para ello han de estar presupuestos los dos lados de la forma. Por esta razón nuestro concepto de forma –de-dos-lados se conserva en este contexto. Las formas que se establecen acoplando rígidamente las posibilidades de un medio, se distinguen a sí mismas (lado interior) de las otras posibilidades que el medio ofrece en su lado exterior.[10] No obstante se trata aquí de un caso especial del

[8] Véase, p. ej., *La cátedra de Friedrich Schlegel en Jena, Transzendentalphilisophie*, 1800-1801, citado de acuerdo a la *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, tomo XII, Munich 1964, p. 37 ss.: "*Die Materie ist kein Gegenstand des Bewusstseyns*. Nämlich es ist das Merkmal des Chaos, dass nichts darinnen unterschieden werden kann; und es kann nichts ins Bewusstsein kommen, was nicht unterschieden ist. Nur die Form kommt ins empirische Bewusstseyn. Was wir für Materie halten, *ist Form*".

[9] Una "re-entry" en el sentido del cálculo de formas de Georg Spencer Brown, *Laws of Form*, Nueva York 1979, pp. 69 ss.

[10] La misma asimetría se encuentra en la relación entre sistema y entorno, como una forma con un lado interior (sistema) y uno exterior (entorno). Y también aquí existe la posibilidad de una re-entry de la forma en el lado

distinguir, no de la forma general que permite reconocer en el otro lado tan sólo aquel 'unmarked state' dentro del cual está incrustada.

La particularidad de la distinción medio/forma exhibe la emergencia de las características especiales de este tipo de formas. Naturalmente esto depende de la evolución. Por eso las formas son siempre más fuertes (más capaces de imponerse) que el medio mismo. El medio no opone resistencia: las palabras no oponen resistencia a la construcción de frases, ni las cantidades de dinero a los pagos de determinados precios. Naturalmente los medios limitan lo que se puede hacer con ellos. Excluyen la arbitrariedad dado que ellos mismos están compuestos por elementos. Sin embargo, en el caso normal, el arsenal de sus posibilidades es lo suficientemente amplio como para no quedar limitado a pocas formas; eso colapsaría finalmente la distinción.

La distinción medio/forma se puede explicar también con ayuda de la distinción redundancia/variedad. Los elementos –cuyo acoplamiento laxo conforma el medio (letras de la escritura, palabras de un texto)–, deben ser fácilmente reconocibles. Contienen poca información, dado que la información que distingue la obra de arte se obtiene a través del establecimiento de formas. Únicamente el establecimiento de formas genera sorpresa y garantiza variedad, porque siempre existe para ello más de una posibilidad, y además porque la obra de arte estimula –en caso de observación detenida– la imaginación de otras posibilidades, es decir, estimula la experimentación con la variación de las formas.[11]

El establecimiento de formas no agota las posibilidades del medio, más bien las regenera, lo que claramente se reconoce en el ejemplo de las palabras cuando se utilizan en la formación de frases. Las

---

interior de la forma, es decir, la distinción entre autorreferencia y heterorreferencia, dentro del sistema.

[11] "Von ästhetischer Erfahrung sprechen wir vielmehr erst, wenn unser Verstehen die Ordnung blossen Wiedererkennens verlässt und das wiedererkannte zum Material macht, an dem es Bestimmungen auswählt und aufeinander bezieht", así dice el texto de Christoph Menke Eggers, *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfort 1988, p. 63.

formas realizan esta función regenerativa, puesto que su existencia típica es más breve que la del medio mismo.

Podría decirse que las formas acoplan y desacoplan el medio. De aquí resulta también una comprensión más clara sobre la correspondencia entre la distinción medio/forma y la teoría de la memoria. El medio mismo es portador de la función de aplazar la repetición del establecimiento de formas –cosa que es la base de toda memoria. La memoria no es almacenamiento de algo pasado (¿cómo podría ser eso?), sino aplazamiento de la repetición. En cambio el establecimiento de formas cumple la función esencial de todos los esfuerzos de la memoria: discriminar entre recuerdo y olvido. Aquello que se utiliza más frecuentemente en el establecimiento de formas, se recuerda; aquello que no se utiliza, se olvida; así la memoria del sistema se limita a adaptarse a lo ocasional –algo azaroso para el sistema.[12]

Con todo esto es evidente que la diferencia entre medio y forma involucra tiempo. Primero, y sobre todo, el medio –precisamente porque requiere tan sólo de acoplamientos laxos– es más estable que la forma. Aunque las formas se constituyan de manera volátil (o duradera), no por ello el medio se gasta o desaparece con la disolución de la forma. Como habíamos dicho, el medio absorbe sin oponer resistencia a las formas que para él son posibles; esta capacidad de imposición la pagan las formas con inestabilidad. Este modo de expresarlo es todavía demasiado simple, no considera que el medio se observa únicamente en las formas y no en sí; únicamente, pues,

[12] Dado que en la comprensión cotidiana de la memoria siempre se enfatiza tan sólo el logro del recuerdo y nunca el del olvido, este aspecto merece una elaboración más detallada. Y también aquí, lo decisivo es la discriminación, la diferencia, la diferenciación, la forma recuerdo/olvido. El olvido requiere naturalmente de otros dispositivos de organización y control que el recuerdo. Por ejemplo, no se necesitan razones para olvidar, aunque puede ser penoso. Uno se puede dar cuenta de que ha olvidado algo. Por lo demás, la estructura depende naturalmente del medio correspondiente. El dinero, por ejemplo, olvida rutinariamente todas las circunstancias concretas que motivaron el proceso singular del pago y, con ello, posibilita un recuerdo limitado en el plano de la observación del segundo orden.

en la relación constante/variable de la forma singular. Dicho de otra manera, porque la forma es forma-dentro-de-un-medio, se puede observar a través del esquema constante/variable.[13]

Finalmente debemos concentrarnos otra vez en el concepto de elementos de los medios (acoplados de manera laxa) y elementos de las formas (acoplados de manera rígida). Elementos de estas características son, por su parte, también formas dentro de otro medio: palabras y tonos son formas dentro del medio acústico; signos escritos, son formas dentro del medio óptico. En este lenguaje conceptual no existe por consiguiente el caso límite del concepto de materia de la tradición metafísica: la indeterminación absoluta[14] del ser para adquirir formas. Los medios se conforman por elementos ya formados, de otra manera no se podría hablar de acoplamiento laxo o de acoplamiento rígido. De allí surge la posibilidad de una estructura evolutiva de planos de relación entre medio y forma. Enseguida veremos que en ello subyace una condición previa para el entendimiento del arte. Pero antes, otro ejemplo para ilustrar la generalidad de estos planos de relación: en el medio de los ruidos, las palabras se establecen –mediante un muy severo deslinde de condensación y reiteración– como formas que en el medio del lenguaje se emplean para la generación de frases –y en ese sentido, para la comunicación. La posibilidad de formación de frases puede a su vez servir de medio –por ejemplo, formas que se conocen como mitos o

[13] Desde la perspectiva de la historia de la teoría, aquí se debe anotar que esta distinción de constante/variable debe agradecer su significado actual, sobre todo en cuanto a la teoría de las atribuciones, a la psicología de la percepción de Heider.

[14] También Gracián basa su teoría (retórica) del arte en esta concepción. Véase, p. ej., Balthasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca 1649, citado de acuerdo a la edición Madrid 1969, *Discurso* XX (tomo I, p. 204.): "Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, este nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio." O el *Discurso* I (tomo 2, p.159): "que la agudeza tiene por materia y por fundamento muchas de las figuras retóricas, pero dales la forma y realce del concepto".

relatos y que más tarde, cuando todo esto se puede duplicar en el medio óptico de la escritura, también como género textual y teorías. Las teorías, por su parte, pueden acoplarse en el medio del código de la verdad como verdades consistentes entre sí, es decir, como formas cuyo lado exterior sería el de la no-consistencia entre sí de las no-verdades. Qué tan lejos se pueda ir con una estructura de planos de relación de este tipo, dependerá de los procesos evolutivos en el establecimiento de formas. En esto la lógica de la distinción medio/forma no permite hacer afirmaciones sobre los límites últimos de lo posible. En cambio sí permite hacer afirmaciones acerca de las cadenas de dependencia, las cuales remiten a las conquistas evolutivas en el establecimiento de las formas. Conquistas que deben estar presentes para hacer posible incluso aquella constelación que se encuentra cada vez más dentro de lo improbable. Se supone que secuencias de esta índole se podrían comprobar también en la evolución del arte.

II

El medio más general –e irrebasable– que hace posible los sistemas psíquicos y sociales se puede designar con el concepto de *sentido*.[15] El sentido es compatible con el modo de operación temporalizado de los sistemas psíquicos y sociales; esto es, con el hecho de que estos sistemas constituyen sus elementos exclusivamente en forma de sucesos instantáneos –por tanto, no en forma de partículas, las cuales a su vez poseen una duración propia que puede ser modificada, duplicada, sustituida. El sentido garantiza a los acontecimientos constituyentes del sistema (ya se trate de contenidos actuales de conciencia o de comunicaciones) que, desde su perspectiva, el mundo se mantenga como algo accesible, aunque los acontecimientos desaparezcan en el momento mismo en que acontecen

[15] Más explícitamente acerca de ello, Niklas Luhmann, "Soziale Systeme", en *op. cit.*, pp. 92-147.

y existan por primera y última vez. El mundo se mantendrá como algo accesible únicamente como condición y ámbito del procesamiento temporal del sentido –y esto naturalmente no como unidad, no como totalidad, no como integridad mística de 'todo en el instante'. Desde cualquier sentido se puede encontrar otro sentido. La pregunta es, ¿cómo?

En primer lugar, el problema es que el sentido –con toda la claridad, lo inexcusable e indubitable de la actualización momentánea–, puede tan sólo desde allí representar el mundo como excedente de referencias, esto es, como superabundancia de posibles enlaces que no pueden actualizarse todos simultáneamente. En lugar de remitir al mundo, el medio despacha hacia el sentido como procesamiento selectivo. Esto es válido incluso cuando se forman –dentro del mundo– descripciones y semánticas referidas al mundo. El sentido actualizado se genera exclusivamente de manera selectiva y remite sin excepciones a más selección. Por ello se puede también decir que el sentido se constituye a través de la distinción actualidad/potencialidad, o de la distinción realidad de la actualidad/posibilidad. Con esto queda dicho y confirmado que el sentido mismo es una forma, lo cual significa que se constituye mediante una distinción específica. Sin embargo, esto lleva a la pregunta adicional acerca de cómo se debe entender este procesamiento selectivo de sentido y cómo se debe efectuar.

En este lugar nos auxiliaremos recurriendo de nuevo al concepto paradójico de *re-entry*. La distinción productora de sentido –actualidad/potencialidad– se integra nuevamente en el lado de la actualidad, dado que algo puede ser actual únicamente si es posible. Correspondientemente, la distinción medio/forma es en sí misma una forma. O aplicándola al sentido: el sentido como medio es una forma que crea formas para poder ser ella misma forma. El procesamiento de sentido tiene lugar a través de la selección de distinciones, esto es, de formas: se designa algo determinado, y nada más. En un ejemplo, este tejo no es otra cosa que él mismo, un tejo y ningún otro árbol. La forma-de-dos-lados funciona de cierta manera en sustitución de la representación del mundo. En lugar de entregar al

mundo de manera fenoménica,[16] dispone de la indicación de que siempre hay algo más –ya sea indeterminado o determinado, ya sea necesario o negable, ya sea algo únicamente posible o dudoso, natural o artificial. Por consiguiente, la forma es simultáneamente medio y forma, y precisamente de tal modo que el medio, por su lado, pueda actualizarse únicamente como procesamiento de formas. Esto aclara cómo es que se pueda hablar del sentido (cosa que nosotros estamos haciendo) y que la infinitud actual –inalcanzable e intangible– del mundo establecida por Nicolás de Cusa pueda ser transformada en un progreso infinito y como tal, puesta en operación. Con ello, el sentido –como proceso reproductor (autopoiético) de sentido–, debe siempre partir de la actualidad, es decir, de una situación dada históricamente en la cual se ha colocado a sí mismo.[17] Se deduce entonces que sistemas formados de esta manera no pueden observar ni su propio inicio ni su propio final y que desde dentro experimentan todo aquello que los limita (temporal y objetivamente) como límite a trascender. En el medio del sentido no existe finitud sin infinitud.

Naturalmente estas reflexiones van más allá del dominio específico del arte, sin embargo, son decisivas si hemos de suponer que también el arte tiene sentido. Esto es especialmente válido dado que trataremos con fenómenos paradójicos y, no obstante, estructurados desde el momento en que preguntamos *por el* sentido y *por el* mundo, y *dentro del* mundo donde, tendremos que dar una respuesta *específica de sentido*. Finalmente, el mundo dentro del arte habrá

[16] En este lugar puede ser útil la indicación de que la metáfora del mundo acerca del horizonte de Husserl es precisamente solo una metáfora. Tomada en serio, podría conducir también al error de que el mundo se considere como algo lejano, aunque nadie supondría seriamente que lo cercano se encuentra fuera del mundo.

[17] En la terminología de Heinz von Foerster, esto significa: El sentido se puede realizar solamente por medio de las "máquinas no triviales", las cuales utilizan el propio *output* como *input* y, con ello, se hacen incalculables matemáticamente. O con Spencer Brown: la re-entry genera un estado que se presenta en el sistema mismo como "unresolvable undeterminacy".

también de simbolizarse únicamente como algo indeterminado –inobservable, indistinguible, sin forma. Cualquier especificación tendría que utilizar una distinción, es decir, tendría que plantearse la pregunta de qué hay todavía más allá.[18] Pero a pesar de esta última referencia (conducente al vacío) se puede dejar establecido que las distinciones con las que se pregunta en estos ámbitos no se establecen de manera arbitraria –aunque en la realización concreta sean criticables; además, en estas decisiones previas se encuentran algunas limitaciones relativas a la selección de las formas –las cuales pueden resultar fértiles para la observación de las obras de arte.

En el caso del arte es especialmente claro el hecho de cómo una forma es utilizada de nuevo como medio para la generación de otras formas. Así, el cuerpo humano se utiliza como medio de representación de diversos movimientos y posiciones –precisamente porque es tomado como forma. Una obra de teatro asimismo puede considerarse como forma en la medida en que se encuentra determinada por el texto y por indicaciones del director; por consiguiente es también un medio dentro del cual las diferentes puestas en escena y también las representaciones individuales encuentran su respectiva forma –precisamente aquí se puede ver con claridad cómo esta diferencia surge con la evolución del teatro. Un medio –el material del que está hecha la obra de arte, la refracción de luz que en ella se logra, la blancura ante la cual se contrastan las figuras o las letras– se puede utilizar a su vez como forma cuando se logra adjudicarle una función de diferencia dentro de la obra de arte. Opuestamente a las cosas naturales, el material de la obra de arte es inducido a participar en el juego de las formas, y es así cómo él mismo se reconoce como forma. Él mismo puede despuntar, es decir, no quedar reducido a la mera resistencia mediante la cual se acuña la forma. Cualquier cosa que sirva de medio se convierte en forma desde el

[18] De manera conocida sólo la religión puede aceptar esta pregunta y contestarla con referencia a Dios. O incluso revertir la argumentación y deducir un argumento a favor de la existencia de Dios (como la totalidad de las formas) a partir de la indeterminación del mundo.

momento en que establece una distinción, desde el momento en que obtiene valor de información –gracias a la obra de arte.[19] Al mismo tiempo, sin embargo, esto significa que la emergencia de formas más pretenciosas depende del medio del que partan –y no por último, del medio a través del cual se perciban: únicamente así es posible dar a la percepción una forma de comunicación efectiva.

La pregunta que se relaciona de forma inmediata, es si existe un medio especial para lo que actualmente se concibe como arte. Es decir, la pregunta de si existe un medio específico para el arte con la asociación de sus formas correspondientes, conduce primeramente a una dificultad peculiar: lo que existe es una pluralidad de medios de percepción (ver y oír) y, dependiendo de ello, luego también una pluralidad de medios en el ámbito del lenguaje. Por ello lo que a primera vista resalta son las diferencias, de tal suerte que se hace dudoso definir en qué sentido se puede hablar, en general, de la unidad del medio del arte. Precisamente esta situación de partida tiene una fuerza de explicación peculiar, dado que en último término existe una pluralidad de tipos de arte –reducibles a escultura y pintura, música y baile, teatro y poesía. Por ello hay que aguzar el planteamiento de la pregunta y reflexionar acerca de si existe del todo una unidad del 'arte' en esta diversidad de tipos –como lo hemos propuesto de manera todavía ingenua. O si se habrá de buscar en la especificidad de la lógica del medio y la forma y en las diferencias derivadas de su evolución –las cuales intentan realizar algo análogo en distintos medios–, teniendo en la mira la función especial del arte. El que este planteamiento necesite abstraer los distintos medios de percepción y considerar el lenguaje tan sólo como una forma de

[19] Acerca de ello, una cita un poco más extensa de Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, Nueva York 1992 (orig. *La vie des formes*, París 1934), p. 75: "Light not only illuminates the internal mass (de una catedral) but collaborates with the architecture to give it its needed form. Light itself is form, since its rays, streaming forth at predetermined points are compressed, attenuated or stretched in order to pick out the variously unified and accented members of the building for the purpose either of tranquilizing it or of giving it vivacity".

realización del arte, entre otras cosas, señala ya lo improbable de la pregunta y lo improbable de esta manera de llegar a la delimitación.

Los primeros rudimentos de teoría sobre el medio específico del arte se encuentran en el siglo XVI tardío y en el XVII –es decir, antes de tratar las bellas artes como área homogénea de objetos, lo que ocurre a mediados del siglo XVIII. El concepto de un medio especial para el arte se oculta detrás del concepto de 'bella apariencia': un concepto evidente de oposición referido al teatro y a la poesía, pero también a las artes plásticas. Incluso (por ejemplo en el caso de Baltasar Gracián), referido a la autorrepresentación del comportamiento humano. Se puede tratar de un engaño como por ejemplo en la pintura perspectivista o en el teatro escenificado. Pero si es engaño, entonces se trata de engaño descubierto cuyo marco –o escenario– garantiza a la vez que no se le confunda con el mundo cotidiano. Si, con Gracián, se integra también el comportamiento humano, entonces se requiere de un equivalente de ese marco exterior, se requiere de un *desengaño* particular, de un descubrimiento sagaz del engaño –el cual es también en este caso un autoengaño. De ello resulta imposible negar del todo la realidad de las obras de arte: la verdadera existencia de pinturas, de textos, de escenarios, de representaciones. El proceso de diferenciación de la 'bella apariencia' no elimina el arte del mundo asequible. Por eso el medio debe quedar constituido por un doble marco: por un engaño que, al mismo tiempo, por razón de indicios particulares, debe ser visible como engaño; y por un medio interno de la formación del material (color, movimiento corporal, arreglo especial) dentro de un medio externo (de peculiaridad y delimitación notorias) que asegure la percepción de las formas como arte y no como madera o recubrimiento, como simple comunicación o comportamiento humano. Cien años después Diderot hablará de la paradoja del actor: cometer el engaño y simultáneamente desmentirlo...[20]

[20] Véase *Paradoxe sur le Comédien*, citado según Diderot, *Oeuvres* (Ed. de la Pléiade), París 1951, pp. 1033-1088.

La técnica del doble enmarcado (del engaño y del desengaño) separa el medio del arte de otros objetos y sucesos, de la naturaleza, de los bienes de consumo, de los actos utilitarios. Esto le impone al observador altas exigencias –las cuales se pueden apoyar en disposiciones particulares, por ejemplo, el teatro escenificado a diferencia de las representaciones eclesiásticas con intenciones simbólico-espirituales de la Edad Media. Estas disposiciones se pudieron constituir también por la intensificación de las diferencias presididas por las pretensiones de verdad de la agitada empresa religiosa, después de la Reforma protestante, o por las nuevas ciencias o por el afán de lucro del mundo de los negocios.[21] La disolución de la unidad –traspasada de religión– del cosmos de la Edad Media, favoreció las separaciones de esta naturaleza. Con todo, hay que mostrar todavía de manera concreta cómo se generó este doble enmarcado en el caso del arte. El teatro de escenario y la pintura perspectivista pusieron a disposición los modelos guía que ilustraban el concepto general de la 'bella apariencia'.

Luego otras artes –sobre todo la poesía o el diseño del espacio de la arquitectura barroca y finalmente la novela moderna– pudieron conectarse. Sin embargo, en estos tipos de arte, los medios internos de creación de formas son también tan diversos, que esto solo no pudo haber conducido a un concepto homogéneo de arte bello.

III

Antes de dirigirnos a la diversidad de tipos de arte, se debe aclarar –es decir trasladar al contexto de teoría aquí expuesto– una

[21] Compárese, acerca de controversias de este tipo en relación con el arte del teatro y de la poesía, Russell Fraser, *The War Against Poetry*, Princeton N.J. 1970; Jean-Christoph Agnew, *Worlds Appart: The Market and the Theater in the Anglo-American Thought*, 1550-1750, Cambridge Inglaterra 1986. Regresaremos más adelante (cap. 4, IX) a la crítica específicamente religiosa de la Reforma y Contrarreforma.

distinción fundamental: la de *espacio y tiempo*.[22] En ella se basa la diferenciación posterior, esto es, la evolución de los diferentes tipos de arte, aunque haya tipos –la danza por ejemplo–, que se sirven tanto del espacio como del tiempo.

Independientemente de lo que como hypokeímenon 'esté en la base', nosotros entendemos por espacio y tiempo *medios de medición y de cálculo de los objetos*. Es decir, no los entendemos como formas de la comprensión conceptual (¡). Con los términos medición y cálculo no nos referimos a medidas introducidas culturalmente, sino a una operación neurofisiológica del cerebro.[23] Por un lado, espacio y tiempo están siempre adaptados al lenguaje cuantitativo del cerebro; por otro, ni la conciencia (y mucho menos la comunicación) pueden reproducir ese cálculo: deben quedar presupuestas las correspondientes prestaciones de los acoplamientos estructurales que permiten la interpenetración, para obtener así la libertad de desarrollar procedimientos de medición para uso propio –basados en comparaciones y utilizados tan sólo de manera esporádica, es decir, no constitutiva. Por tanto, en las operaciones propias de la conciencia y de la comunicación, el mundo está ya abierto espacial y temporalmente, sin que dichas operaciones se puedan controlar (o impedir): existe tan sólo una cierta libertad de disposición en la ocupación de los objetos de estos medios. Adicionalmente, resulta posible presuponer una cierta *homogeneidad* de espacio y tiempo en la constitución de sentido de los objetos y ser utilizada como medio. Esta homogeneidad es condición de posibilidad del re-

[22] Véase –acerca de una descripción fenomenológica de la separación del espacio/tiempo literarios con respecto al tiempo y al espacio del mundo, dentro del cual tiene lugar la separación– Roman Imgarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931), 4ª edición Tübingen 1972, pp. 233 ss.

[23] Véase este requerimiento necesario de operación *cuantitativa* en los procesos *macromoleculares*, en: Heinz von Foerster, *Das Gedächtnis: Eine quantenmechanische Untersuchung*, Viena 1948; además Heinz von Foerster, *Molekular-Ethologie: Ein unbescheidener Versuch semantischer Klärung* (1970), citado de acuerdo al mismo autor, *Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke*, Frankfort 1993, pp.149-193.

conocimiento de las discontinuidades (cesuras, límites), para la estimación de la distancia –tanto del espacio como del tiempo.

Espacio y tiempo se generan por el hecho de que se pueden identificar los lugares independientemente de los objetos que los ocupan. Esto es válido también para el caso de que la pérdida del 'lugar ancestral' estuviera relacionada con la destrucción del objeto –pero no así la del lugar. Las diferencias de lugar marcan el medio, las diferencias de los objetos marcan las formas del medio. Los lugares están acoplados de manera distinta a los objetos, aunque no de manera arbitraria. Y esto también es válido para la inaccesibilidad cognitiva del medio 'en sí'. Únicamente las formas lo hacen perceptible. De aquí la siguiente afirmación: los medios (espacio y tiempo) suministran a los objetos una base consistente para que provean al mundo de variedad. No obstante para ello se requiere nuevamente de redundancias propias, es decir, de relaciones no arbitrarias de los lugares dentro del espacio y del tiempo, así como de relaciones entre sí de ambos medios.

Espacio y tiempo concuerdan en todos estos aspectos. Ambos se generan de la misma manera, esto es, a través de la distinción medio/forma; o todavía con mayor precisión, a través de la distinción lugar/objeto. No obstante, existen diferencias considerables que impiden su reducción a un solo medio, con el correspondiente empobrecimiento del mundo. Sobre todo notamos una distinción en el cambio de formas en cuanto al manejo de la variedad: dentro del espacio los lugares se hacen reconocibles a través de los objetos que los ocupan. Sin embargo, estos objetos surgen también de manera isótropa (redundante) con la posibilidad de una ocupación cambiante (variable). Una no es posible sin la otra y, en este sentido, la variedad sigue dependiendo de la redundancia. Dentro del tiempo se encuentra el mismo logro formal ligado a la identidad de los objetos –objetos que se pueden reconocer y confirmar en otras situaciones a pesar del cambio de contexto ocasionado por el tiempo. El espacio *hace posible que los objetos abandonen sus lugares*. El tiempo *hace necesario que los lugares abandonen sus objetos*. Así, la contingencia es provista de necesidad, y la necesidad provista de

contingencia. Por consiguiente, la separación de estos dos medios permite desdoblar la paradoja teórico-modal de la contingencia de lo necesario (o de la contingencia necesaria del mundo); esto ya como resultado de la percepción, independiente por completo, de cualquier solución lógico modal del problema.

Un espacio ocupado permite el surgimiento de la atmósfera. En relación con las cosas individuales, la atmósfera es lo que no son las cosas: el otro lado de la forma. Por consiguiente, lo que desaparecería si las cosas se fueran. Esto explica lo 'inasible' de lo atmosférico y su dependencia con lo dado como ocupación del espacio.[24] En cierto modo, la atmósfera es un efecto excedente de la diferencia de posición. No puede disolverse en las descripciones de las posiciones (no puede quedar reducida a ellas), dado que se genera porque la ocupación del lugar crea un entorno –entorno que no siendo la cosa determinada, tampoco puede serlo sin ella. Por ello, la atmósfera es la circunstancia que logra hacer visible la unidad de la diferencia –cosa que constituye el espacio. Por tanto, también la visibilidad de la invisibilidad es un medio para la creación de formas. Sin embargo, no es el espacio mismo –nunca visible como medio. Mientras la sociedad necesita límites fijos para sus finalidades –sobre todo en las sociedades segmentarias, pero también en aquellas sociedades avanzadas cuya estructura de estratificación o de diferenciación ciudad/campo se basa todavía en la economía familiar– se pueden utilizar símbolos relacionados con el espacio para marcar límites u otras cosas más indeterminadas como los mercados.[25] Lo inequívoco de la posición en el espacio soporta y sobrelle-

[24] Gernot Böhme desarrolla otro concepto de atmósfera, en el contexto de las reflexiones acerca de una estética natural ("ecológica"), "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics", *Thesis Eleven* 36 (1993) pp. 113-126. Aquí, la diferencia de partida no es la diferencia de la posición dentro del espacio, sino el esquema sujeto/objeto; sin embargo, también se trata de que la diferencia de partida no le puede hacer justicia a lo atmosférico, a pesar de que permanece como indispensable para la representación.

[25] Especialmente acerca de esto, Jean-Christoph Agnew, *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought*, 1550-1750, Cambridge Inglaterra, 1986.

va el carácter transitorio del acontecimiento; soporta la transición de un lado a otro en el lugar determinado. Por tanto, con la disminución de la relevancia de los límites espaciales –consecuencia de la universalización de la economía monetaria y de la dependencia de las familias a la entrada de dinero– puede suponerse que también disminuye la fuerza de convicción de las simbolizaciones rutinarias; deberán sustituirse, entonces, por una semántica de signos. Regresaremos a ello.

El tiempo articula su necesidad como concurrencia simultánea de todos los estados y sucesos –y si se lo quiere así: como autonegación. Todo lo que en el momento es actual ocupa *únicamente este* lugar en el tiempo. Lo demás, por el momento, no es actual, no puede por el momento ser descontado; en este sentido, transmite la impresión de ser un mundo estable. La inestabilidad, por tanto, está correlacionada con la actualidad; la estabilidad, con la inactualidad –una manera, pues, de despliegue de la necesariedad temporal. El espacio tiene su principio en la circunstancia de que un lugar puede ser ocupado *tan sólo por un objeto*, y luego (dependiendo del tipo de objeto), el área del lugar puede aumentarse o disminuirse.

A partir de la posición propia (desde la perspectiva de la estructura del lugar) *cualquiera otra posición es posible*. Sólo los objetos mismos dificultan el movimiento. La estabilidad del espacio (¡un concepto temporal!) reside en el hecho de que cualquier objeto se encuentra en el lugar que se encuentra y que permanecerá allí si no se mueve: el movimiento, pues, como pérdida de posición –y, por salvedad, como ganancia de posición. Sin embargo, tampoco este carácter necesario excluye la contingencia, sino más bien la incluye: la posición en el espacio (el lugar) está identificada precisamente como lugar del mundo, por tanto como acceso *a partir de allí* de otros lugares. Es válido, para el caso de espacio y tiempo juntos, el hacerse necesario un lugar como punto de partida para acceder a otros espacios y tiempos. El mundo mismo se mantiene inaccesible, pues el acceso es sólo posible desde un lugar hacia otro.

Las obras de arte –como objetos perceptibles– deben utilizar tiempo y espacio para excluir desde su lugar otros tiempos y

otros espacios. No obstante, estos objetos generan –como obras de arte– espacios y tiempos imaginarios. La imaginación se constituye en la inclusión de la exclusión de ese mundo – dado siempre en el aquí y en el ahora de manera real, tanto espacial como temporalmente. Únicamente así la imaginación se sostendrá como algo real, es decir, se fijará, por ejemplo, como obra de arte. Dentro de este mundo imaginario se repite la estructura medio/forma de espacio y tiempo; es decir, se repite también su desdoblamiento peculiar de contingencia y necesidad, aunque con grados de libertad más altos –los cuales luego pueden ser aprovechados para la autolimitación mediante las obras de arte.

Un lugar en el espacio se define también – en este mundo imaginario – a través de la accesibilidad hacia otros lugares: la arquitectura define la manera con la cual se debe contemplar el entorno de la construcción; una escultura define también el espacio a su alrededor. Los 'lugares-tiempo' están determinados –dentro del arte y, sobre todo, en la música– por su desaparición, de tal suerte que de la obra de arte resulta si es aún de importancia lo que antecede y qué es lo que debe seguir: un momento fijo respectivo, y un desde-dónde y hacia-dónde transitorio. En esto también la diferencia es el límite que produce la distinción, la cual se convierte en información a través de la obra de arte.

Quizás la aportación más importante de los medios (espacio y tiempo) a la evolución del arte reside en la posibilidad *de extender las redundancias y así garantizar una más alta medida de variedad.* Si la obra de arte logra establecerse sobre la unidad de espacio (y tiempo) como garantía de redundancia (autenticidad de todos los lugares), la obra de arte puede asimilar mucho más variedad, sin que el observador pierda la visión del posible paso de una cosa a otra y de que tuviera que juzgar la obra de arte como malograda. Esto puede lograrse con medios ópticos, acústicos o narrativos, los cuales aseguran que todo se puede pintar (o relatar...) en la medida en que espacio y tiempo ofrezcan sustento a la transición. El ejemplo más evidente es de nuevo la perspectiva central, pero también aquellos pasajes dispuestos de manera paralela al tiempo dentro de las

narraciones;[26] o en la música, la sugerencia de una secuencia tonal por medio de una melodía, del ritmo, de la disolución de las disonancias, de las pausas.

La riqueza de posibilidades del arte se basa, en este sentido, en una imitación de la estructura de la diferencia de espacio y tiempo – pero no como se creía, durante mucho tiempo, en una imitación de los objetos del mundo real de espacio y tiempo. También el arte 'abstracto' produce y ubica objetos. Sin esto no se generaría nada. No obstante, se toma la libertad de desdoblar estos objetos de acuerdo a la lógica de espacio y tiempo, y de dejarle a la obra de arte individual la tarea de averiguar cuál es el arreglo que más convence.

Finalmente debemos tomar en cuenta el hecho de que los medios espacio y tiempo (medios de cálculo de los objetos), todavía no *conforman la clasificación básica de los tipos de arte:*[27] *no hay, por* una parte, arte espacial y, por otra, arte temporal. Esto no haría justicia, por ejemplo, al arte narrativo, o a la danza, o al teatro. Aun los tipos de arte que tienden preferentemente a uno de estos medios, utilizan respectivamente el otro. Piénsese en la escultura que detiene el movimiento,[28] o en la música claramente relacionada con el espacio como sería la música de órgano. Por eso no existe un orden jerárquico de clasificación (o de bifurcación) del arte, en el sentido en que el mundo estuviera dividido en espacio y tiempo y que estos

[26] En este contexto no es de poco interés el hecho de que Hegel no garantice las transiciones dentro de su teoría por medio de la teoría misma (por ejemplo, mediante el concepto del concepto), sino adicionalmente como *historia* del desarrollo del espíritu.

[27] Así, sin embargo, Lessing para el arte plástico (espacio) y poesía (tiempo) en el *Laokoon*, párrafos XV-XVIII, citado según *Lessings Werke* tomo 3, Leipzig-Viena sin año, pp. 100 ss. Esto se basa todavía en una conclusión apresurada del anclaje espacial o temporal de las formas en dirección de su significado semántico (es decir, del medio en dirección del sentido).

[28] Incluso se había pensado que "fitness for movement" fuera la regla para la proporción óptima de los cuerpos dentro de las obras de arte. De esta manera, William Hogarth, *The Analysis of Beauty, Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste*, citado según la edición Oxford 1955, p.103. Véase también la cita de Lomazzo en Hogarth p. 5.

medios posibilitaran otros tipos de arte mediante una lógica de ramificación, con bifurcaciones posteriores. Más bien la diversidad de tipos de arte individuales está condicionada, en primer lugar, por el 'azar' evolutivo de los distintos medios de percepción –que no pueden darse el lujo de especializarse exclusivamente en una observación espacial o temporal.

Podría tener más sentido orientarse por la distinción entre componentes ornamentales y figurativos (representativos, ficticios) de las obras de arte. Lo ornamental sirve directamente a la organización del tiempo y del espacio; sirve para rellenar estos medios con redundancia y variedad. Los ornamentos presuponen un espacio definido por ellos mismos y clausurado simultáneamente desde dentro. Lo equivalente es válido para la ornamentación del tiempo, por ejemplo, en el baile, o en el aumento (o decremento) del suspenso en las narraciones. Desde la perspectiva del proceso de producción, se debe crear una limitación análoga en la forma de un espacio parcial preparado *ex profeso*: la fachada de un edificio, la superficie de un recipiente; o de un tiempo parcial con un principio y un fin autodeterminados.[29] El arte representativo presupone, en cambio, la producción de un espacio (o un tiempo) imaginario para así tener mayores libertades de aprovechar este medio autocreado, tanto de manera representativa como ornamental. El desarrollo europeo del arte ha preferido esta posibilidad desde el Renacimiento temprano y con ello ha asignado a lo ornamental la función de adornar, de subrayar, de enfatizar lo esencial. Si entonces uno se fija más detalladamente sobre todo en el arte representativo, lo ornamental siempre permanece como infraestructura de la obra de arte, ya que si se uti-

[29] Esto lo enfatiza Joan Evans, Pattern: *A Study of Ornament in Western Europe From 1180 to 1900*, 2 tomos, Oxford 1931, citado de acuerdo a la reedición de Nueva York 1975, tomo 1, p. XXXV: "The first essential of decoration is a defined and limited space". Sin embargo, comenzar con una exposición libre de esta índole de espacio o tiempo tiene sentido, sólo si uno tiene la intención y ve la posibilidad de integrar redundancias variadas a la forma de los ornamentos.

liza el espacio y el tiempo (porque de qué otro modo podría aparecer la obra de arte) es necesario ordenar estos medios.

IV

Independientemente de dónde se pongan los acentos y de si la atención se dirige a los aspectos figurativos u ornamentales, en lo siguiente debemos partir de que las formas –cuya fuerza de distinción conforma la obra de arte– divergen dependiendo del medio de percepción o del medio de figuración utilizados.[30] No existe ninguna conmensurabilidad entre pintura y música, entre escultura y baile; tampoco entre lírica y novela –sin excluir la posibilidad de 'pintura con sonidos', o bailarinas en calidad de esculturas. Esta diferencia de las formas no está condicionada por la *elección* de formas (que en este caso se podría evitar) sino por el medio fundamental respectivo, cuyo acoplamiento laxo posibilita los acoplamientos rígidos. Ciertamente los medios de percepción en sí no ofrecen el espectro tan amplio representado por los tipos de arte. Pintura y escultura, teatro y danza, dependen todos de la luz como medio del ver; la lírica y los relatos (épica y novela) dependen del lenguaje como medio para fijar la figuración. Pero es el arte quien distingue la manera en que se forman y se utilizan los medios de percepción en el arte. Para penetrar más en la pregunta: ¿cómo se puede hablar de la unidad del arte, o incluso de la unidad de un medio del arte?

Habíamos explicado ya con cierta meticulosidad –anticipando la intención del planteo de esta pregunta–, la distinción entre medio y forma, y ahora establecemos aquí la conexión. Por lo pronto una particularidad se encuentra en el hecho de que los medios de percepción son medios psíquicos (en el sentido de Heider), es decir, no son medios sociales, ni son medios de comunicación. Nadie participa en

[30] *Vid.* acerca de ello (en la búsqueda de un concepto generalmente válido de belleza) *Herders Viertes Kritisches Wäldchen* II, citado según *Herders Sämmtliche Werke* (editor Suphan) tomo 4, Berlín 1978, pp. 44 ss.

la percepción de los otros, aunque puede percibir que los otros están percibiendo; incluso puede percibir que otros perciben que él percibe. Nosotros queremos afirmar que lo mismo es válido –aunque levante objeciones– cuando se trata de la figuración, o sea de la percepción imaginada: válido, pues, cuando se utiliza el lenguaje para estimular la figuración –y no para dar a conocer informaciones. Y válido también en el caso de las obras de arte que utilizan el lenguaje sobre todo en las novelas: nadie sabe lo que el otro expresamente experimenta cuando lee cómo Odiseo se deja amarrar en el mástil, cómo Siebenkäs visita su propia tumba y encuentra allí a la próxima dama con la que habrá de casarse,[31] cómo Robinson se sorprende por la aparición de Viernes, o cómo Napoleón ("La Guerra y la Paz") vive los acontecimientos de la expedición militar a Rusia. Aquí se habla normalmente de literatura 'ficción', pero independientemente de lo que esto quiera decir, el medio de la ficción es en primer término privacidad de la figuración –lo cual no requiere de la continuidad de la comunicación y por eso no exige mucho de la conciencia y de la memoria, sino más bien las libera.

¿Cómo es entonces posible –a pesar de ello– el arte como comunicación? Y en este caso, ¿cuál sería el medio de la comunicación?

La llave para la respuesta de esta pregunta se podría encontrar en las relaciones de observación producidas intencionalmente –ya analizadas en el capítulo anterior. En el momento en que uno (sin importar quién) se da cuenta de la existencia de un arreglo –el cual, por la forma en que se presenta, está producido para un observador– se ha generado un medio social, independientemente de si esto se

[31] Para aclarar esto todavía: naturalmente, todos los lectores saben que la dama no sabe (pero Siebenkäs sí) que el Siebenkäs aquí enterrado no ha muerto, sino que ha sido su esposa enterrada en otro lugar, de tal modo que él (y el lector), pero no la dama, sabe que puede haber matrimonio. Cualquier lector esperará en suspenso cómo el texto podrá resolver la diferencia de conocimiento a través de la comunicación-dentro-del-texto –lo cual, como era de esperarse, luego sucede. Y a pesar de todas estas cosas en común, la concepción (la imaginación) de aquello que se podría percibir en un caso semejante permanece como separada e incomunicable –cosa que cualquiera pudiera comprobar con su propia decepción personal si se filmara la escena.

comunica en la obra de arte. Precisamente los textos literarios se apartan con frecuencia a través de indicaciones autorreferenciales de este tipo. En Jean Paul, por ejemplo, son medios estilísticos –demasiado burdos todavía, y que sirven simultáneamente para diferenciar la obra de arte literaria en el plano de la observación de la observación– los siguientes: la integración en el texto de la manufactura de la obra de arte, los discursos dirigidos al lector, las indirectas contra los que harán las reseñas. Enseguida se hará posible establecer una forma artificial que servirá a la vez de medio para la creación de formas en la forma: el espacio de la imagen de una pintura; la posibilidad de movimiento de una escultura fijada en el movimiento; el ámbito de sucesos de un relato en cual se fijan las secuencias –las cuales acoplan rígidamente lo que debe ser precisamente de esta manera, pudiendo ser de otra; las maniobras de engaño de la arquitectura barroca en tanto se disfruta de su descubrimiento; la danza que no obtiene el rumbo de los movimientos del modo normal de caminar, sino que presenta los movimientos como si fueran elegidos en cada momento por motivos propios de la danza.

Sin importar las diferencias de las materializaciones concretas, ni las diferencias de los medios de percepción (y con ello de los tipos de arte), algo común se encuentra en la construcción de nuevas relaciones medio/forma –empeñadas en ser observadas; comprensibles sólo si esto se capta. La unidad del arte reside en esta producción para la observación (en esta observación de la observación), y su medio consiste en los grados de libertad –creados para ello– de las relaciones entre medio y forma.

Paralelismos entre los tipos individuales de arte resultan de la posibilidad de combinar formas, y de condensar (si pudiera decirse), la obra de arte hacia adentro. Recordemos: las formas son siempre formas de dos lados. Frente a lo señalado y determinado en la obra de arte, existe siempre, al mismo tiempo, otro lado –sólo así lo determinado se hace visible como determinado. Esto es válido para la obra de arte misma que habrá de reconocerse como un objeto determinado (y sólo como eso). Y es válido para cualquier detalle (en combinación con otros) que conforma la obra de arte.

El 'unmarked space' se hace indispensable como el lado que señala las infinitas posibilidades –y no puede ser fijado en ningún lugar.[32] En la obra de arte el comienzo del trabajo consiste en el paso que conduce del 'unmarked space' al 'marked space' y que crea el límite al cruzarlo. Spencer Brown llama a esto: 'drawing a distinction'. Con ello surge al mismo tiempo una diferencia medio-/forma de un espacio delimitado –preparado y marcado a propósito– dentro del cual la obra de arte sigue el remolino de las distinciones autofijadas y determina las formas propias. Lo específico de las formas del arte descansa en el hecho de que la determinación de uno de los lados no deja completamente abierto aquello que puede suceder en el otro. No determina el otro lado, sin embargo, sustrae de la arbitrariedad la determinación de ese otro lado. Lo que haya de presentarse allí debe ser algo adecuado, si se quiere evitar la impresión de desarmonía, de error, de perturbación –por supuesto puede buscarse intencionadamente como forma, aunque entonces, eso requerirá un contrapeso adecuado. Habíamos dicho que la determinación de uno de los lados no determina el otro, no obstante permite decidir y observar las decisiones sobre lo que puede suceder allí, o sobre lo que fue fijado por el artista. Es decir, el otro lado debe desempeñarse como algo *alcanzable* si lo señalado pretende ser obra de arte –lo cual presupone que ahora en ese lado se pueda limitar un 'unmarked space'.

Si algo está dispuesto como forma artística (o planeado como tal), la designación no sólo se señala a sí misma (como esto y no como lo otro); también hace una indicación acerca del cruce de límite –el cual divide la forma en dos lados. Es decir, hace una indicación para la búsqueda y fijación de lo que aún no está decidido, y tanto para el artista como para el observador de la obra de arte –o sea, para una observación necesariamente temporal de cualquier tipo. La designación se utiliza –podemos decir– como sentido. El cruce de la frontera nunca conduce hacia el 'unmarked space', nunca

[32] Sin embargo, esto es ya una interpretación fenomenológica (husserliana) del concepto de Spencer Brown.

da con el mundo mismo; más bien efectúa él mismo una designación, una nueva designación. No obstante (como ya sabemos), las designaciones se realizan únicamente como distinciones. Lo que se determina es entonces de nuevo sólo uno de los lados de otra distinción –la cual, por su parte, tiene otro lado. Por consiguiente una obra de arte nunca tiene la posibilidad de rechazar el mundo,[33] dado que para ello requeriría primero designar el mundo (es decir, distinguirlo), o sea, requeriría efectuar operaciones que únicamente son posibles dentro del mundo.

En este sentido, la obra de arte obliga tanto al artista como al observador a pasar de una forma a la otra, para alcanzar finalmente la forma con la cual se había empezado como el otro lado de otra forma. La forma juega con la forma, no obstante, el juego permanece siempre dentro de lo formal. Nunca alcanza la 'materia', nunca sirve de signo de algo diferente.[34] Cada fijación de forma es también una irritación con decisiones de conexión todavía abiertas, y cada avance de una forma hacia otra es un experimento que puede lograrse o malograrse. Por ello, en la empresa del arte se genera, como aún lo veremos, un código; es decir, una orientación binaria sostenida continuamente por el carácter de adecuación/no-adecuación de las formas a elegirse. Por eso toda obra de arte contiene información en el sentido de Gregory Bateson: diferencias que hacen la diferencia.[35] Y todo esto en cualquier *tipo* de arte.

[33] Formulado con miras a la lógica del manejo "transyuntivo" de las distinciones, desarrollada por Gotthard Günther. Véase, sobre todo, *Cybernetic Ontology and Transjunctional Operations*, en: Gotthard Günther, *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik* tomo 1, Hamburgo 1976, pp. 249-328.

[34] Así se aclara la concepción de la forma de Focillon, la cual a primera vista parece contradictoria. Por un lado: "form signifies only *itself*" y por el otro: "it also suggests the existence of other forms"(en *op. cit.*, p.34) El sentido de estas afirmaciones reside en su propia forma, es decir, en aquello que ellas mismas excluyen como el otro lado: la idea de contenido o materia, y la idea de forma como signo de algo diferente.

[35] *Vid.* Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes: Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, tr. al alemán, Frankfort 1988, p. 488.

De acuerdo con esto, el medio del arte es para todos los tipos de arte la totalidad de posibilidades de cruzar los límites de las formas (distinciones) de adentro hacia afuera, y de encontrar en el otro lado las designaciones adecuadas que estimulan la realización de otros cruces a través de sus propios límites como formas. El medio del arte está presente, por lo tanto, en cualquier obra de arte –y sin embargo, está siempre de manera invisible, como atractor de observaciones adicionales en el lado aún no señalado. Durante la búsqueda, el medio se convierte en forma. Si no, se fracasa. Combinando medio y forma resulta lo distintivo de las obras de arte logradas: *la evidencia improbable*.

¿Debe ser esto *otra* distinción con *otro* lado? Uno se puede imaginar el caso de una obra de arte de-dos-componentes constituida por una sola forma, o todavía mejor, de la congruencia exacta de dos formas superpuestas de manera invertida. Allí, el lado a donde se dirige la mirada sería el otro lado del otro lado –y viceversa. La asimetría de la forma (necesaria para la observación) queda suspendida por la simetría. La mirada podría oscilar únicamente entre ambos lados y cualquiera otra dinámica quedaría impedida. Con otras palabras, se tendría la copia exacta de una paradoja lógica la cual obliga a un ir y venir sumamente corto, además de dejar bloqueado el tiempo. Esto no tendría que ser declarado como algo sin sentido –como tampoco una paradoja lógica es algo sin sentido. Sin embargo, el sentido de una figura de esta naturaleza (su forma, pues) se encontraría únicamente en la indicación de lo que sería necesario para desdoblar la paradoja; se encontraría en la indicación de la reasimetrización deseable de la forma.

Las paradojas no son otra cosa que la representación del mundo en la forma de autobloqueo del observador. Como ya lo hemos dicho, las obras de arte se ponen en escena como paradojas tan sólo para demostrar que no se puede proceder de esa manera, para simbolizar lo inobservable del mundo. Las obras de arte de-dos-componentes realmente no son todavía obras de arte. No obstante, son obras de arte en el sentido que conllevan el otro lado de la forma como forma vacía, como mero mundo exte-

rior.[36] Por lo demás esto es válido principalmente cuando la representación de la paradoja se convierte en tema de la obra de arte: en los grabados de Escher, o en Magritte, o en ciertas formas de poesía del siglo XVI/XVII sobre todo en John Donne.[37] Aquí se utiliza conscientemente la oscilación de la verdad de la paradoja no para representar el mundo, sino para apurar la búsqueda de una salida innovadora – no determinada dentro de la obra de arte y de la cual el artista mismo puede dudar.[38] Aquí pueden estar involucradas numerosas formas estéticas, no obstante la paradoja sigue siendo la superforma, el 'frame' que insinúa aquello que no está dicho dentro de la obra de arte, sino tan sólo marcado como no-dicho.

Pero regresemos a la normalidad. En el caso normal, aquello que permanece abierto como el otro lado de una fijación, se determina a través de una marca –la cual a su vez actualiza una distinción posterior, y para la cual es válido lo mismo. Y así hasta que se genera un sistema de referencia que se cierra a sí mismo, y en donde todas las indeterminaciones se eliminan. El hecho de que esto no se logra en ninguna parte y que las discordancias se deben encubrir o minimizar pertenece a los 'facts of life'. Sin embargo, por el momento, para nosotros no se trata de crítica del arte, sino del principio de la forma, del modo en que procede la observación (creación y contemplación) de la obra de arte.

Entretanto, debió haber quedado claro que este análisis excluye comprender la obra dentro del esquema del todo y las partes. Cuando se buscan las clasificaciones y se evalúa la relación de las

[36] Esta afirmación ya no es válida (como lo queremos anotar aquí) para los intentos de romper la simetría de los dos lados con un esfuerzo mínimo, exhortando a desdoblar la paradoja dentro de la obra misma.

[37] Véase John Donne, *Paradoxes and Problems* (editora Helen Peters), Oxford 1980. Los trabajos más maduros se encuentran dispersos en la obra poética completa.

[38] Cfr., acerca de ello, A.E. Malloch, "The Technique and Function of the Renaissance Paradox", *Studies in Philology* 53 (1956) pp. 191-203; Michael McCanles, "Paradox in Donne"; *Studies in the Renaissance* 13 (1966), pp. 266-287.

partes entre sí, no se percibe la conexión interior. Tampoco se trata del predominio del todo sobre las partes. Si se deseara aislar las partes, entonces uno se encontraría con que esa aportación a las obras de arte reside en aquello que *no*-son, reside en aquello que liberan para el procesamiento posterior.[39] Por lo tanto, el cierre de la obra de arte tiene lugar en la reutilización de algo ya determinado –como el otro lado de otras distinciones. Esto conduce a un extraño enriquecimiento circular de sentido –el cual no se percibe a primera vista (o sólo de manera 'intuitiva')– de aquello que ya ha sido determinado. Entonces puede resultar que todo lo que ha sido determinado juegue un rol dentro de varias distinciones, que participe simultáneamente en varias formas; es decir, que esté presente de manera multifuncional y, por ello, de manera irreemplazable. Es así como surge la impresión de que la obra de arte necesariamente tiene que ser así como está, aunque haya sido creada, aunque sea individual, aunque su existencia no sea necesaria sino contingente. Se podría decir: se impone frente a su propia contingencia.

Puede haber formas preestablecidas (más o menos estandarizadas) de géneros de arte. La forma básica del desarrollo de formas a partir de formas es el ornamento[40] – llamado así de manera desacer-

[39] En este sentido, por ejemplo, William Hogarth, *The Analysis of Beauty, Written with a view of fixing the fluctuatin Ideas of Taste*, Londres 1753, citado de acuerdo a la edición oxford 1955, p. 22. "no stress might be laid on the figures to the prejudice of the work itself."

[40] La devaluación de lo sólo ornamental que tiene efectos hasta hoy día, tiene sus raíces en la introducción del concepto de belleza en las antiguas doctrinas del arte en el amanecer del Renacimiento italiano. La tradición retórica antecedente ya había distinguido claramente entre discurso claro y sin errores y "ornamentum", sin embargo, había localizado el mayor peso de la capacitación y habilidad retórica en el *ornamentum*. Véase Quintilian, *Institutionis Oratoriae libri* XII, libro VII, cap. 3, citado según la edición latino-alemana Darmstadt 1975, tomo 2, pp.150 ss. En la Edad Media, "ornatus mundus" explicaba la belleza del ser creado; el cielo con estrellas, el aire con pájaros, el agua con peces, la tierra con hombres –así Guillaume de Conches, *In Timeum*, citado según Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, tr. al alemán Colonia 1963, p.151. El concepto del ornatum/ornato era todavía correspondientemente

tada. Los ornamentos se basan en el problema de la ruptura de la simetría, es decir, en el problema de la forma. Se trata de proyección de asimetrías que permiten todavía reconocer las simetrías de las cuales han surgido. Los ornamentos son recursiones (anticipaciones, reconsideraciones) que se mantienen como tales. Hacen posible que se manifieste la unidad de redundancia y variedad.[41] Con ello, las transiciones se hacen irreconocibles o al menos no quedan enfatizadas

---

rico en el humanismo del inicial Renacimiento italiano. Véase acerca de la distinción puro/ornato Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, tr. al alemán Frankfort 1977, pp. 150 ss., 160 ss. Con la introducción de esfuerzos conceptuales en relación a la idea de belleza, esto parece haber cambiado. Ahora, el ornamento ya no se distingue de la realización simple (burda, sin arte), sino de la "composición" de la obra de arte, la cual es decisiva en primera línea. Independientemente de como fuera definida la belleza luego, la conceptualidad requería de una distinción entre belleza natural y adorno, atavío, añadidura apoyante. Véase, como punto de partida, Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (1450-52), citado según la edición latino-italiana Milán 1966, y además Michael Jäger, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Colonia 1990, pp. 44 ss. En las teorías de arquitectura posteriores a Alberti, esta distinción está firmemente establecida. *Vid.* p. ej., Luca Pacioli, *De divina proportione* (1497) citado según la edición italiana de Andrea Masini en: Arnaldo Bruschi *et al.* (editores), *Scritti rinascimentali di architettura*, Milán 1978, pp. 23-244 (93). Independientemente de las definiciones cambiantes de lo bello, la cuales fracasan una y otra vez, se enfatiza enseguida que los adornos deben jugar un rol de apoyo, el cual debe dirigir hacia lo esencial y no desviar de ello. (Véase, sobre todo, Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Aesthetik un Poetik: Kritische Ausgabe*, Tübingen 1962, pp .72, 109 ss.). También la discusión actual opone lo ornamental (como adorno o decoración) al sentido verdadero del arte, sin embargo, es más sensible a la pregunta acerca de las influencias de lo ornamental en los desarrollos de los estilos del arte –una discusión que se sostiene desde el siglo XIX. *Vid.*, acerca de ello Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst: Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, tr. al alemán Stuttgart 1982. No obstante, la diferencia de funciones perdura: la obra de arte merece más cuidado que el de ser pura decoración (en *loc. cit.*, p. 74).

[41] En ello, la "redundancia" misma es una palabra bella, cuasi ornamental; y designa precisamente aquello que queremos decir aquí– el retorno de una onda (unda).

como rupturas, ya que cualquier sitio dentro del ornamento es a la vez sitio de otro. Esto incluye las repeticiones en otro lugar del tiempo (o del espacio), con lo cual el traslado de la posición insinúa la no-identidad en la identidad. No obstante, el enlace continuo es el principio por el que se define (como una oportunidad) retomar lo inicialmente excluido y utilizarlo para repetir lo mismo, o para enlazar otra cosa distinta. Con esto se pone en evidencia que el arte no puede ser signo de algo diverso, ni tampoco pura forma material. El ornamento produce su propio espacio imaginario transformando permanentemente en transiciones heterogéneas los límites de las formas. Impide la descomposición de la obra de arte en figuras singulares hacia donde uno se pudiera dirigir o de las cuales se pudiera alejar. O dicho de otra manera, cohesiona la obra de arte sin participar –precisamente por eso– en su clasificación figurativa. Se puede comprender como mero 'adorno' únicamente en situaciones sociales en donde se ha puesto ya en marcha la diferenciación del arte; no obstante puedan encontrarse ornamentos decorativos también en los objetos de uso, en las joyas, en los objetos sacros, o en los objetos artesanales –de tal suerte que se debe distinguir entre decoración y arte. A la estructura ornamental se le puede adjudicar entonces tan sólo una función de asistencia.[42] Gombrich[43] habla, por ejemplo, de 'estructura explicativa' y complementa estas reflexiones señalando la función de camuflaje de la decoración, porque aclara, por un lado, la información y posibilita su reconocimiento más rápidamente y, por otro, porque suprime la información confusa, contradictoria. Todo esto, sin embargo, creando excedentes excesivos, es decir, creando la tendencia de convertirse en finalidad propia.

Se parte todavía, por consiguiente, de una 'oposición jerárquica': la oposición entre proporción adecuada y mero adorno. Del arte se espera que mantenga bajo control su decoración. Con ello la

[42] Véase, p. ej., Antonio Minturno, *L'arte poetica* (1563), citado según la edición Nápoles 1725, p.435 s.

[43] En *op. cit.*, pp. 177, 220 ss.

presión del problema recae en el lado dominante de la distinción: qué signifique la proporción adecuada o, después, el sentido simbólico. Sin embargo lo incontestable de la pregunta 'deconstruye' al final la distinción misma. Lo ornamental (a lo cual se le había adjudicado tan sólo la función de asistencia) absorbe la carga de la interpretación. Si se quiere observar las obras de arte (en cuanto al juego de sus formas) como obras de arte, debe preguntarse acerca de su ornamento.

Sólo entonces se puede regresar a la preguntas de cómo está hecho el ornamento, qué significados secundarios se obtienen simultáneamente a través de él, cuál es la carga que constituye su cualidad artística. De esta manera, la pintura empuja primero el ornamento hacia la orilla (o hacia el fondo que requiere de relleno) para permitir que las figuras destaquen. Luego con la ayuda de la perspectiva central desarrolla el fondo como paisaje, para encontrarse entonces con la necesidad de cumplir con la función del ornamento: evitar la arbitrariedad del relleno del espacio imaginario creado por la imagen. Hasta que finalmente se llega a prescindir también del paisaje.[44] En paralelo a la marginación de lo ornamental como mero adorno (que puede decorar también objetos no artísticos), surge un equivalente funcional en las obras de arte: la 'línea interior de belleza',[45] la cual une lo separado figurativamente, aunque de manera más retorcida, es decir, más condensada de lo que está previsto en la naturaleza. En virtud de que el ornamento (como adorno) se pierde en lo exterior, surge de nuevo en el interior. De manera similar en la poesía, el sonido y el ritmo de la palabra pueden sustituirse cada vez más por el significado –cosa que la reproducción del juego

[44] En la historia del desarrollo del pintor de Lüneburg, Otto Brix, el paisaje se mantenía, al principio, retirado en la orilla inferior del cuadro, y luego se fue volviendo prescindible con la intención de mostrar imágenes "cósmicas".

[45] En la terminología de Moritz, en el lugar citado, pp. 151 –157 (con el ejemplo del drama). En un sentido similar, también Kant considera, para todas las artes plásticas, el dibujo como lo esencial y lo distingue del mero adorno. Véase *Kritik der Urteilskraft* § 14.

de las distinciones bajo la forma de contexto narrativo de los elementos posibilita y hace necesaria. Por ejemplo, el relato tiene la posibilidad (que además aprovecha) de poner en marcha al mismo tiempo dos distinciones: caracterizar al protagonista y avanzar con la historia.[46] Con ello el *autor* arreglará los acontecimientos de modo (es decir someterá el medio a una forma) que para el *lector* se hagan reconocibles los cambios de ánimo del héroe. Lo ficticio del arreglo se oculta detrás de la contingencia de los sucesos y de las acciones –a partir de los cuales el lector sigue la narración.

La novela moderna individualizada se genera gracias al aprovechamiento intensivo de estas posibilidades. Los héroes 'planos' se vuelven 'redondos',[47] sus motivaciones se hacen reconocibles, el poder de conservación de sus motivos se hace manifiesto –sobre todo típicamente los de preferencia del autor: el afán de lucro de un Robinson Crusoe o el de una Moll Flanders. Sin embargo, la historia puede, a la vez, dar pie a la modificación del carácter, al aprendizaje, al arrepentimiento, a la conversión, y recomendar este resultado como actitud aconsejable para el lector. En este desarrollo se podrá abandonar la sujeción a una directriz moral, y el lector se podrá confrontar con modelos y experiencias de vida que podrían ser suyas.[48] Cuando ya se ha impuesto esta combinación de carácter e historia mediante acciones (las cuales proponen información a ambas distinciones además de guiar las expectativas del lector), también puede haber relatos que se presentan todavía como novelas

[46] Un análisis más exacto debería estar dispuesto naturalmente de manera más compleja y, sobre todo, debería tomar en consideración el hecho de que las caracterizaciones de las personas no se efectúan por medio de las acciones y que, por otro lado, existen acciones que solamente sobrellevan la historia. Compárese, acerca de ello, Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, París 1985, pp. 189 ss., 207 ss. con textos de los años sesenta.

[47] En la terminología de E.M.Foster, *Aspects of the Novel* (1927), reimpresión Londres 1949.

[48] Véase, acerca de este cambio, Klaus Hammacher, "Jacobis Romantheorie", en: Walter Jaeschke/Helmut Holzhey (comps.), *Früher Idealismus und Frühromantik: Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Hamburgo 1990, pp. 174-189.

y que, sin embargo, rompen precisamente con dicha combinación. Con ello lo que se quiere dejar señalado es que no se permite ninguna conclusión acerca del carácter y de los motivos del héroe y que, al contrario, renuncian a adelantar la historia a través de las acciones. Este desarrollo comienza ya con "L´éducation sentimentale" (1869) de Flaubert.

El ornamento interior sirve a la autodescripción de la obra de arte: embellece porque es bello.[49] Absorbe tanta variedad como es posible, tanta cuanta pueda sujetar. Es decir, por un lado, la combinación escogida de formas individualiza la obra de arte y la distingue como objeto singular. Esto posibilita también las reproducciones técnicas las cuales no cambian para nada el reconocimiento de la forma individual; no la dañan, posibilitan tan sólo su acceso. Esto a su vez tiene como consecuencia generar una forma nueva, la distinción entre original y copia. Por otro lado, a partir de la observación de cómo está hecha la obra de arte surge un tipo más general de ordenamiento, designado comúnmente con el concepto de 'estilo'.[50] En el plano de las formas estilísticas, el sistema mismo puede evolucionar, puede intercambiar combinaciones comprobadas, o desarrollar nuevas formas a partir del rechazo de lo convertido en habitual. Incluso puede transformar el rechazo mismo en forma comprensible –con tal de que se sepa también qué cosa había sido anteriormente lo habitual y de qué expectativa hay que desencantarse.[51] Aquello que curiosamente se designa como *Avantgarde* ha llevado hasta el extremo esta manera de determinación retrospec-

[49] También esto en apego a Moritz, en *op. cit.*, p. 99: "Und so müssen nun auch bei der Beschreibung de Schönen durch Linien, diese Linien selbst, zusammengenommen, das Schöne seyn, welches nie anders als durch sich selbst bezeichnet werden kann; weil es eben da erst seinen Anfang nimmt, wo die Sache mit ihrer Bezeichnung sein wird."

[50] Acerca de las muchas variantes de este acceso más general hacia el arte, Cfr., Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (comps.), *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfort 1986.

[51] Regresaremos a ello en las pp. 210 y ss. y 336 ss.

tiva –como remadores que sólo miran de dónde vienen y que la meta la mantienen a la espalda.

No nos extenderemos aquí en estas reflexiones, tan sólo anotaremos que las circunstancias de esta índole presuponen, dentro de todos los tipos de arte, la obra artística como combinación de formas, –independientemente de cómo se busquen nuevas formas en protesta de esta condición previa. A su vez, esto es posible únicamente porque se encuentra a disposición un medio –medio que ha de quedar presupuesto como acoplamiento laxo de las posibles formas. En caso de que las reflexiones anteriores hayan mostrado solidez, este medio podría residir en la necesidad de otro lado (aún no definido) de todas aquellas designaciones que determinan la obra de arte. Esto podría explicar el hecho de que una obra de arte provoca (*al cerrarse y al determinar el lado abierto desde otras distinciones*) que el medio se condense en el caso particular de la forma acoplada de manera rígida. Sin embargo, con ello reproduce también el medio mismo, es decir, renueva la pregunta por el otro lado de la forma.

V

Habíamos partido de los medios de percepción y mencionado el medio del lenguaje tan sólo de manera colateral. Para documentar la tesis de la unidad del arte y de la similitud de formas de todos los tipos de arte, se debe tomar en consideración el arte del lenguaje y especialmente la poesía. Aquí se trata de las *palabras* como medio, como suma de elementos acoplados de manera laxa. Aquí las palabras no sólo sirven de elementos para acoplar, sino a la vez, de medio de autodescripción de la obra de arte, de medio para producir la unidad entre lo describible y lo descrito.[52] Entonces la creación de formas poéticas debe consistir en la producción de formas espe-

[52] En ello, Moritz, *op. cit.*, p. 99, había basado la posición especial de la poesía dentro las bellas artes.

ciales de palabras –con (o sin) estructura de frases gramaticales correctas, para obligarlas a revelar su sentido inusual. Esto se lleva a cabo únicamente con ayuda de distinciones – implantadas en las palabras y sin necesidad de formularlas verbalmente (puesto que no se pueden formular) en forma de frases, pues dichas verbalizaciones del sentido de las palabras generarían capacidad de rechazo, cuestión que precisamente trata de evitar el arte–.

El lenguaje cotidiano debe utilizar las mismas palabras en contextos muy variados, por eso (como auxilio para la comprensión) se ordena hacia la reducción del contenido tanto del sentido como de las frases. Intenta también producir denotaciones del modo más inequívoco posible, y alcanza esta meta a través de conferir nombres, de construir objetos abstractos, coordenadas conceptuales, ideas. La utilización poética del lenguaje opera en sentido contrario y, de nuevo, con (o sin) ayuda de las frases. Refleja el uso del idioma, como si el lenguaje (como otros materiales) fuera algo que se encontrara en el mundo.[53] No utiliza las denotaciones de las palabras, sino las connotaciones.[54] Por eso, presupone las palabras como medio –dentro del cual las connotaciones mismas (que se escogen mutuamente) pueden crear formas. No relaciona de manera inequívoca la difusa riqueza de las palabras cuando remiten al mundo, sino que las coloca en indiscutible oposición –incluyendo también lo aludido, lo no dicho. Así como los átomos cambian su electrónica interna cuando se juntan en moléculas, así también la poesía modifica el sentido de las palabras. Puede generar matices sorprendentemente nuevos, extrañamientos; pero también puede devolverles a las palabras de

[53] De ello resulta una cercanía muy discutida de la utilización poética del idioma y la ironía –pero precisamente por ello, también la posibilidad inversa, con una ingenuidad notable; con lo cual la poesía se recomienda a sí y a su concepción de mundo: E.T.A, Hoffmann y Hölderlin. Otra consecuencia es que la relación distante entre idioma y mundo se concibe también como posibilidad para el "sujeto" de reflejarse a sí mismo.

[54] Véase acerca de utilizar el distingo denotación/connotación, sobre todo, Kleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Nueva York 1947.

uso cotidiano su sentido original y sorprender por ello. Las fórmulas utilizadas de manera general se desarman y se reconstruyen. Se las utiliza haciéndolas depender del lugar que ocupan en los textos (es decir, de manera determinada por la estructura) y con ello se limita su reutilización. Y como cualquier empleo de formas, también ésta tiene el sentido de dejar señalado lo que excluye. Otras palabras podrán retomar aquello que no ha sido dicho; sin embargo, podrán también confirmar que muchas cosas (también importantes) deben permanecer sin ser mencionadas. Es decir, el otro lado de la forma siempre está involucrado como límite que se cruza en el desarrollo posterior de la observación, o como aquel mismo límite del 'unmarked space' de las diferentes palabras.

La razón de este tránsito (de lo denotativo a lo connotativo en la utilización de las palabras) reside en la necesidad de la clausura poética del poema – que en este tipo de texto no elige la forma del relato. La utilización del sentido referencial de las palabras remitiría al lector al mundo y allí se perdería en referencias adicionales del sentido de la realidad.[55] Por consiguiente, la unidad del poema se alcanza tan sólo en el plano connotativo, en el aprovechamiento de las libertades que se ofrecen cuando las palabras se usan como medio.[56] Y esto significa también que únicamente en este plano se pueden alcanzar las formas temporales –las cuales a su vez se abandonarán cuando se cambie de un poema a otro. La poesía requiere que se intensifiquen los logros de la memoria y esto significa el requisito de una lectura retroactiva –si a esto se le puede llamar todavía lectura.[57]

[55] En este lugar, no podemos interrumpir el análisis a través de análisis históricos; no obstante, se sugiere y debería anotarse que una comunicación social cada vez más compleja acerca del mundo requiere mucho más que la renuncia total a la mímesis (o sólo utilizarla como material), y vuelve necesario concentrar el sentido de la poesía por completo en el nivel connotativo.

[56] Cfr. Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington Ind. 1978, con la distinción correspondiente entre "meaning" (para referencia) y *signification*.

[57] Riffaterre, *op. cit.*, pp. 4 ss., habla de *two levels or stages of reading*.

Autor y lector deben abandonar la estructura lineal del texto y comprenderlo circularmente –incluso descomponerlo en círculos mutuamente entrelazados. Con todo, este esfuerzo se puede exigir y realizar tan sólo dentro del poema particular.

Las connotaciones se enlazan con el sentido conocido de las palabras. Cortan por lo pronto únicamente con la referencia externa, de tal forma, que por ejemplo las oposiciones pueden aparecer como unidad aunque (y porque) no se den en el mundo exterior. Esto requiere de una desconexión ('sorprendente') con la referencia normal del sentido de las palabras. A ello contribuye, no en último término, la cualidad ornamental de las constelaciones de las palabras. Puede tratarse del sonido de las palabras – un ejemplo frecuentemente mencionado: nevermore, vaste; pero también de relaciones de brevedad, de longitud, de repetición, de ecos, de estereotipos, de contrastes, de anagramas. Esta ornamentalidad (esta referencia sonora hacia *otras* palabras) puede, como en Finnegans Wake, ser tan exuberante, que las palabras comprensibles por su sentido se desempeñan tan sólo como señalización de que no son importantes. Los ritmos pueden llegar a ser tan complicados que no se puedan percibir en la simple lectura, sino tan sólo en la lectura en voz alta. Aquí también los medios de convencimiento están dirigidos a la percepción y no al pensamiento. Y en esto, como en general, reside la función del ornamento: aumentar –cosa que no es posible lograr de otro modo– la redundancia y la variedad.

Por consiguiente, la poesía no es sólo prosa rimada. Si la poesía se leyera como secuencia de afirmaciones sobre el mundo, si lo poético se concibiera tan sólo como embellecimiento (adorno, decoración), no se les consideraría obra de arte. Tampoco se comprendería así la combinación de formas con las que el poeta poetiza. Sólo en el difícil plano de la conspiración (que hay que 'leer'), entre lo simbólico y lo sonoro (entre el significado y el ritmo),[58] los

[58] La palabra "simbólica" se justifica aquí porque el poema procede simultáneamente de manera operativa *y* observadora. "The poem is an instance of the doctrine wich it asserts; it is both the assertion and the realization of the assertion." (Brooks, *op. cit.*, p. 17).

poemas quedan referidos a sí mismos desde el momento en que crean formas. Para ello generan ambigüedades (referencias irónicas, paradojas) que dependen del contexto y que quedan retro-referidas al propio texto –el cual hace lo propio. Después todo esto– con apoyo en el texto – podrá acontecer de manera explícita.[59] Aunque precisamente no como afirmación plana (o sorprendente), sino tan sólo como forma en el contexto de las formas del texto.

Por lo menos desde Mallarmé (y después frecuentemente en referencia a él) se discuten los problemas que resultan de la materialidad de las palabras del lenguaje. Se sugería localizar el problema en la relación entre conciencia y lenguaje, en el acceso del poeta al lenguaje, o en el hecho de que la configuración del lenguaje obliga al poeta a renunciar a sí mismo. Este entendimiento muy general (que remite en última instancia a la distinción entre sistemas psíquicos y sociales) se puede completar si se le añade la distinción medio/forma. La distinción misma es proyección del arte, es decir, la poesía es una forma de su autopoiesis. No es algo que esté dado ni como materia ni como espíritu. No tiene ningún sustrato ontológico y es precisamente esto lo que seduce a que se observe cómo la manejan los observadores.

Todo esto requeriría de una elaboración más exacta. William Empsom y Kleanth Brooks son quienes sobre todo han llamado la atención en la teoría de la literatura llamada 'crítica' sobre problemas de esta índole.[60] Sin embargo, esto no ha conducido a una conceptuación general de la forma, sino al desarrollo formal analítico del 'New Literary Criticism', y luego a la crítica de sus carencias.[61]

[59] Por ejemplo en John Donnes "The Canonization" en los versos que Brooks analiza, *op. cit.*, 3 ss:

"We can dye by it, if not live by love
And if unfit for tombes and hearse
our legend be, it will be fit for verse",

[60] *Vid.* William Empson, *The Structure of Complex Words*, 1951, compárese también de él mismo, *Seven Types of Ambiguity* (1930), 2ª edición Edinburgh 1947; Brooks *op. cit.*, (1947).

[61] Véase, para una sinopsis, Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, Oxford 1988. Acerca de Empson pp. 85 ss.

No se cumplió con la promesa de ofrecer una teoría homogénea para todos los tipos de arte, porque se estaba preso en la clasificación habitual de artes plásticas y literatura. No obstante, en la actualidad, la teoría literaria está tan abierta a los impulsos interdisciplinarios, que es de esperar que esta separación no se sostendrá. Después de esta digresión hacia el ámbito especial del medio del lenguaje, regresaremos a análisis de mayor extensión.

VI

El medio del arte hace posible la creación de formas, además de volverlas improbables: siempre mantiene a disposición otras posibilidades, y pone así de manifiesto que todo lo que se fija es contingente. Esta improbabilidad se enfatiza todavía más cuando se excluyen los fines y la utilidad de la vida cotidiana como hilos conductores de la observación. En el arte, la creación de formas hace esfuerzos especiales para huir de la utilidad –cosa que la reflexión estética se empeña en insistir.

Con ello la obra de arte orienta la atención del observador hacia la *improbabilidad del surgimiento.* " Si les constructions poétiques sont considérées comme telles, ce ne serait que parce que leur apparition est très forte. *Serait poétique ce qui n'est pas devenu loi*", se lee en Julia Kristeva.[62] Quizás para los textos poéticos se debería añadir marcadamente que la improbabilidad no consiste en el valor de información (que debe estar acompañado con cierta cualidad de sorpresa), sino que consiste precisamente en el hecho de renunciar a la información en el sentido cotidiano.

Sobre todo en los últimos siglos existen muchos derivados (sacados a la luz por la reflexión estética) de esta improbabilidad. Por ejemplo, el rechazo de las reglas por parte del arte; el énfasis en la

[62] *Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, París 1969, p. 53 (realzado por la autora). O más concisamente "having no law but wit", en Philip Sidney, *The Defense of Poesy* (1595), citado de acuerdo a la edición Lincoln Nebr. 1970, p.12.

individualidad y la originalidad de la verdadera obra de arte; la búsqueda de alguna otra explicación para el surgimiento de lo improbable –lo cual lleva directamente hacia el 'genio' del artista. No obstante éstas son sólo manifestaciones colaterales (secundarias) de los esfuerzos por explicar la improbabilidad. Si se pone la atención en la improbabilidad de la creación de las formas, entonces se trata, en primer lugar, de la fascinación del observador por permanecer en la obra y, mediante una secuencia de operaciones, del intento de descifrarla.

Se supone que la secuencia (forma-medio-forma-medio) debería conducir a una delimitación cada vez mayor de lo posible, o sea, a una mayor redundancia. Si tan sólo se consideraran como medios el espacio y el material, se podrían imaginar muchas esculturas posibles. Si se trata de la representación de un ser vivo en movimiento, sus posibilidades están dadas por el propio cuerpo. Y en el análisis de Lessing sobre el Laokoon se muestra inclusive que el autor de ninguna manera es libre para escoger el momento en el que se hace visible el antes y el después del movimiento. Si se trata finalmente del 'Combatiente que muere' o de la puesta en escena y representación de 'Lucia de Lamermour', sólo son posibles unas cuantas representaciones más que le den forma a este medio: la improbabilidad de la composición debe apartarse de esta tendencia. En la obra de arte esto puede llevar a un 'structural drift' –con lo cual se convierte en fin propio no sólo la obra de arte sino también y, sobre todo, su improbabilidad. En tal caso se experimenta con la posibilidad de que todo se pueda declarar arte mientras logre imponerse la afirmación de que es arte. Entonces la probabilidad puede en definitiva encontrarse en la credibilidad de dicha afirmación.

Pero aun esto sería una relación entre medio y forma. La dificultad de la creación de la forma se traslada así a la dificultad de declarar e imponer el arte como arte. Sin embargo, el medio –como medio del arte– se identifica todavía (y se identificará) debido al hecho de que conserva una referencia con la historia del arte: la máquina histórica perpetúa desde su estado actual el sistema/arte con formas nuevas y más arriesgadas. Las referencias históricas descon-

textualizadas podrán ser absorbidas (como en la posmodernidad), con lo cual la improbabilidad consiste precisamente en esa descontextualización, o sea, en el acceso arbitrario a la existencia histórica de las formas. Lo que antes estaba fijo ahora puede ser utilizado libremente en tanto se conserve la capacidad de ser reconocido. De igual manera (como en el Avantgard) podría seguirse intentando ampliar el concepto de arte precisamente creando obras de arte. En ambas versiones, el arte mismo es el medio del arte en la medida en que hace posible reconocer lo improbable como probable. Por último, se le puede exigir al observador que comprenda la incomprensibilidad de la obra de arte producida especialmente para él, precisamente como referencia al mundo que es también incomprensible.

Con el Romanticismo comienza ya la comprensión de que toda forma es forma-dentro-de-un-medio. Se debe buscar (y encontrar) un medio adecuado para las formas de arte que reduzca las interpretaciones salidas de la vida cotidiana. Lo asombroso (es decir, la incredibilidad de la tramoya) ayuda a esta reducción, y lleva preparada la referencia (que incluye al observador) de que se debe suponer la autorreflexión absoluta como medio último. Algo similar es válido para el arte fantástico el cual deja en suspenso si los acontecimientos (o las formas) representadas se explican de manera natural.[63] No obstante, todo esto está pensado todavía con referencia al sujeto como instancia de reflexión de sí mismo y de todo lo demás. Mientras tanto se ha impuesto una dinámica propia del sistema/arte la cual ya no se puede adjudicar a un sujeto. Más bien el observador se ha vuelto idóneo como figura de partida: es el observador el presupuesto de autorreferencia de toda distinción y el presupuesto de distinción de toda autorreferencia. Partiendo de aquí se puede desplegar el círculo distinguiendo (en el acto de distinguir) lo designado, y distinguiendo además entre autorreferencia y heterorreferencia. Lo que lleva a especificar la operación de observación como señalamiento que distingue, y a especificar también el concepto de

[63] Según Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, tr. al alemán, Frankfort 1992.

sistema autorreferencial quien copia la distinción producida dentro de sí y toma (como base de sus operaciones de observación) la distinción autorreferencia/heterorreferencia.

Respecto del 'sujeto' se puede prescindir ya de su contraconcepto, el objeto. Y respecto del modo de operación, reconocer la existencia de más posibilidades, y no únicamente la atención utilizada intencionalmente (la conciencia). El observador puede ser también un sistema social: la observación puede ser comunicación. Por consiguiente, la obra de arte misma ya no es una disposición que provoca la oscilación de perspectivas entre creador y contemplador –y con ello el surgimiento de las teorías de la creación y de la recepción de las obras de arte. Igual que antes, nada se opone a suponer referencias psíquicas del sistema tanto del artista como del observador del arte. Sin embargo, tanto la unidad emergente del sistema/arte como de su propio medio no pueden concebirse de esta manera. El sistema del arte es un sistema especial de comunicación social con sus respectivas autorreferencias y heterorreferencias –que designan formas únicamente existentes en el propio sistema del arte. No obstante, este medio es aquella improbabilidad estructural (desencajada de lo cotidiano) de combinar formas artísticas –lo cual remite a que el observador observe al observador.

Esta reflexión nos lleva finalmente a la pregunta, ¿por qué una obra de arte ha de ser difícil?[64] Como todo, también esto actualmen-

[64] Dentro de la tradición, esto es considerado desde hace tiempo como condición previa de que la obra de arte guste. Para ello, debe mostrar suficiente variedad controlada. Véase, p. ej., Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* (1587), citado según Prose, Milano 1969, p. 388: "Questa varietà si fatta tanto sarà più lodevole quanto recarà seco più di difficoltà." Cfr. también las reflexiones acerca de una dificultad suficiente (*intrincacy*) de las obras de arte en William Hogarth, *The Analysis of Beauty: Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londres 1753, citado según la edición Oxford 1995, pp. 41 ss., –reflexiones que surgieron de analizar el trazo de las líneas y, por ende, lo ornamental. Actualmente, se pregunta más bien si las obras de arte no se han hecho demasiado difíciles para el acceso generalizado. No obstante, esto puede tener su causa más bien en que las obras ya no permiten reconocer así sin más por qué son como son.

te se puede cuestionar, y existen tendencias que tratan de abstraer del arte la habilidad del creador. La dificultad estaría únicamente en que, llevada al extremo esta tendencia, sería muy difícil reconocer el actuar del artista. Y no se le puede hacer frente haciendo referencia simplemente a la esencia del arte, a la idea del arte, a la rareza del genio o algo similar. Antes bien la pregunta es por qué el potencial de creación de formas (dentro de un medio) ha de estar limitado y cómo es que se puede alcanzar una limitación semejante.

Talcott Parsons, en la teoría de los medios simbólicamente generalizados, había presupuesto que –así como el dinero– cualquier medio requiere de 'activos reales' que se pueden incrementar con la confianza, pero que no se pueden sobrecargar arbitrariamente. Más exactamente: la sobre-utilización (o la sub-utilización) es posible; sin embargo en este caso se generarían inflaciones o deflaciones –las cuales podrían poner en peligro la función del medio.[65] Si se siguiera esta sugerencia, entonces: ¿cuáles serían los 'activos reales del arte' –y especialmente del arte moderno? Aparentemente nada externo al medio, sino justo la improbabilidad superada de la obra artística misma.

Por consiguiente no se puede contradecir –apoyándose en juicios de valor o de gusto– la tendencia de facilitar la creación de formas y de reducirlas a distinciones simples. El concepto de arte tampoco establece los límites. Con todo, se puede saber que la dinámica medio/forma requiere de limitaciones y que las tendencias desorbitadas conducen a la inflación. El grado de inflación que soporta el arte es cuestión empírica. La sanción no se sitúa como reacción a la desobediencia de la norma, sino como pérdida de interés por la observación de la observación.

[65] Cfr. Talcott Parsons, *Zur Theorie der sozialen Interaktionsmedien*, Opladen 1980, especialmente pp. 211 ss.; Talcott Parsons/Gerald M. Platt, *Die amerikanische Universität*, Frankfort 1990, sobre todo, pp. 409 ss. Cfr. también Rainer M. Baum, *On Societal Media Dynamics*, en: Jan L. Loubser *et al.* (comps.), *Explorations in General Theory in Social Science*, Nueva York 1976, tomo 2, pp. 579-608.

VII

Habíamos insinuado que la distinción entre medio y forma se basa en una relación compleja con el tiempo. Por un lado, medio y forma se deben actualizar simultáneamente; por otro, el medio se reproduce tan sólo a través del cambio de formas –las cuales son utilizadas por un observador como distinciones. La estabilidad del medio se basa en la inestabilidad de las formas –formas que efectúan una relación de acoplamiento rígido y luego la disuelven: los medios son invariables; las formas, variables. En el medio último del sentido se pueden variar todos los demás medios –aunque únicamente en la medida en que son observados como formas dentro de otro medio.

Esta 'simultaneidad' paradójica de estabilidad y variabilidad corresponde al problema general de la manera en que se estructura la reproducción autopoiética del sistema. También aquí es válido que únicamente los elementos actuales (con carácter de suceso) pueden reproducir el sistema –aunque para ello se requiera recurrir al pasado y anticipar el futuro, es decir, lo inactual se debe actualizar como actual. Esta actualización de lo inactual requiere de selección –la cual por su parte hace las veces de lógica de la designación que distingue. Las selecciones que logran la actualización tienen efectos de estructuras: se actualizan tan sólo en el momento, y gracias a que sus referencias trascienden lo actual.[66]

En el caso del arte, la obra singular artística garantiza mediante el sustrato material: a) la posibilidad de repetición de las operaciones de observación; b) la co-percepción de esa capacidad de re-

[66] Sobre todo Anthony Giddens ha acentuado esta referencia de la estructuración hacia la praxis y descrito "structuration" como "virtual order of differences" Cfr. *Central Problems in Social Theory: Actio, Structure and Contradiction in Social Analysis*, Londres 1979 (cita p. 3) y *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, Berkeley Cal. 1984. En cambio, el estructuralismo más antiguo había podido integrar el problema del tiempo solamente por medio de la relativización, es decir, mediante la concesión de que también las estructuras pueden cambiar.

petición y, con ello, c) la actualización de lo momentáneamente inactual. Con esto al mismo tiempo queda señalada la no-identidad de la repetición, es decir, la reserva de que lo mismo (en su mismidad), en el caso de la repetición, se puede percibir de otra manera, por ejemplo, en lugar de percibirse como información sorprendente, se perciba como confirmación de una información ya conocida, familiar. Redundancia y variedad actúan conjuntamente. Lo repetido se modifica en la repetición precisamente cuando se reconoce (y se confirma) como lo mismo. La identidad se requiere para la reproducción no-idéntica de la operación de observación. Las secuencias de observación pueden confirmar las redundancias agradables o amortiguar las irritaciones provocadoras: confirman pues lo uno y lo otro. En las artes plásticas esto se asegura mediante la estabilidad del material; en el arte textual, mediante la escritura; en la música, mediante la repetición de las representaciones –con o sin notación. No es necesario indagar acerca de este aseguramiento externo del arte (materiales propicios a la memoria), aunque hay que anotar que esto requiere que se *separen las obras artísticas individuales*. El horizonte de las referencias debe ser interrumpido para posibilitar el regreso hacia lo mismo y luego, para posibilitar la anticipación estructurada del regreso hacia lo mismo: es decir, la recursividad. No obstante, si esto es así, ¿no se desintegra el sistema del arte con la falta de conexión entre las obras de arte particulares?

Esta pregunta nos obliga a repetir el planteamiento del problema del tiempo, pues la autopoiesis del sistema/arte trasciende la obra individual y con ello repite a su vez en un plano más alto la paradoja del tiempo de la estructuración: simultaneidad de lo diverso según el criterio de pasado y futuro –actualización, pues, de lo inactual. No sorprenderá aquí el hecho de que el desdoblamiento de la paradoja termine en una distinción –ya no en la distinción de la constancia asegurada de manera externa, ni en la fluidez de la observación, sino en la distinción entre conservación o cambio de aquello que cuenta como arte.

Para observar los cambios comunes a muchas obras de arte, se encuentra a disposición (desde el último tercio del siglo XVIII) el

concepto historizado de *estilo*.[67] Ya desde mucho antes el concepto había designado en el arte formas de acoplar elementos.[68] Con ello la retórica había preestablecido (siguiendo la tendencia de jerarquía) el rango de los estilos y los había ordenado en correspondencia con la dignidad de los objetos.[69] Sólo desde Winkelmann el concepto de estilo relacionado con la escritura (*maniera*, tipo de representación, es decir, relacionado con distinciones objetivas), se ancla en la dimensión temporal, y se recurre a él para el conocimiento (y después para la producción) de las diferencias históricas. Las diferencias (ese 'desde-donde' en la creación de las obras de arte) entran en el remolino de la renovación. Las obras de arte no sólo deben distinguirse de otras obras de arte, sino además deben distinguir –en otro plano de comparación– aquello de lo que no se distinguen: y eso es lo que viene a santificar el concepto de estilo. Ahora se espera del estilo que también se otorgue a sí mismo reglas, es decir, que no se adapte a un canon preestablecido, sino que se distinga de lo ya establecido por su desigualdad. El estilo alarga el tiempo de extinción del interés por la obra de arte: uno se da cuenta de las similitudes con otras obras y puede observar cada obra con miras a las similitudes y las diferencias. Dentro del estilo, la tradición es venerada a través de las separaciones. Con ello, la separación es un tipo especial de reconocimiento de su relevancia, de ninguna manera, pues, indiferencia o ignorancia. Requiere del conocimiento de la materia, del cuidado y de la exactitud en la determinación selectiva de los aspectos decisivos de la separación. Frecuentemente, además requiere de la reformulación de la unidad del estilo precedente, sin

[67] Acerca de ello más explícitamente, Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, en: Gumbrecht/Pfeiffer, *op. cit.*, (1986), pp. 620-671. *Vid.* también más adelante pp. 336 ss.

[68] "Non essendo quella altro che accoppiamento di parole", se puede leer, p. ej., en Tasso en *op. cit.*, p. 392 – aquí, sin embargo, no adjudicado al término de forma, sino al de lo ornamental.

[69] En Tasso en *op. cit.*, citado en una división del todo habitual: "magnifica o sublime, mediocre ed humile".

tomar en cuenta aquello que había sido importante y accesible para éste: ¡procedimiento típico de la reconstrucción recursiva!

Existe también la tendencia opuesta: fijación de lo digno de ser conservado –fijación para hacer posible la separación. Esto se da, por ejemplo, fijando los objetos en los museos. O si esto no es posible –como en el caso del arte textual o la música–, identificando a los clásicos como los 'sin tiempo'.[70] Los museos son resultado de un proceso de decisión: allí se determina lo que se debe admitir y lo que se debe mostrar. Con ello lo más nuevo (que es presente) se puede definir como antiguo precisamente porque se integra y se exhibe en el museo. La decisión observa a los observadores, es decir, la decisión pertenece al plano de observación de segundo orden. También lo clásico es un constructo de observación para observadores, cuya intención siempre ha sido la de cambiar la polaridad del tiempo:[71] las obras clásicas con el tiempo –a diferencia de otras obras– se consideran cada vez mejores.[72] Museos y clásicos simbolizan el arte que se sustrae a los cambios de estilo. Sin embargo, esto casi no tendría relevancia si no hubiera ese 'contra-qué' al que se dirige lo digno de ser conservado: el continuo hacerse histórico de los estilos. La determinación del estilo de que "ya no se puede y nunca más se podrá trabajar de esa manera", obliga a hacer algo para la conservación de esas existencias inigualables. Cualquier pérdida se convierte

[70] Acerca de ello Hans Ulrich Gumbrecht, "'Phoenix aus der Asche' oder: Vom Kanon zur Klassik", en: Aleida y Jan Assmann (comps.), *Kanon und Zensur: Archäologie der literarischen Kommunikation* II, Munich 1987, pp. 284-299; de él mismo, "Klassik ist Klassik, eine bewundernswerte Sicherheit des Nichts?" en: F.Nies/K.Stierle (comps.) *Die Französische Klassik*, Munich 1989, pp. 441- 494.

[71] "Das Klassische ist durch den bestimmt, für den es klassisch ist.", esto se puede leer en Novalis, *Blüthenstaub* Nr. 52, citado según: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs* (editado por Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel), Darmstadt 1978, tomo 2, p. 247.

[72] Así Louis Gabriel Ambroise, *Vicomte de Bonald, Sur les ouvrages classiques* (1810) citado de acuerdo a *Oeuvres complètes* tomo XI, París 1858, reimpresión Ginebra 1982, pp. 227-243.

en algo 'insustituible' y son necesarias instituciones de duelo: instituciones del 'nevermore'...[73]

Este diagnóstico muestra que la paradoja (la unidad de la diferencia) entre medio y forma busca también en este plano identificaciones –las cuales se pueden considerar como distinciones plausibles que se verifican mutuamente. El estilo como forma –el museo como forma, lo clásico como forma–, son respuestas a la circunstancia fundamental (ocultada por las formas) de que los acoplamientos rígidos y los laxos se reproducen simultáneamente: el medio como algo invisible e invariable; las formas, como algo variable y visible. A esta circunstancia no reacciona un súper-sentido (un principio del arte, una idea última convincente) sino otra distinción –la cual ofrece suficiente plausibilidad como para hacer posible las identificaciones convincentes. La forma 'estilo' procesa la urgencia de renovación y, con ello, la temporalidad de todas las formas –con una mirada secreta hacia la vida eterna después del propio fin del tiempo. La forma 'museo' y la forma 'clásico' viven gracias al hecho de que han resistido el cambio de los estilos y que precisamente por ello adquieren su propio sentido.

Aunque desde hace mucho ha habido colecciones de arte y autores preferidos, las formas de conservación (museo y clásico) presuponen la actualización del sistema/arte en el plano de la observación de segundo orden. Por lo tanto no debe considerarse casualidad el hecho de que estas conquistas (junto con la historización del concepto de estilo) aparezcan en las últimas décadas del siglo XVIII –en una época en la que la diferenciación del sistema del arte alcanza el nivel de observación de segundo orden. Allí encuentra el arte

[73] El que aquí el arte ya no se expone como arte, lo han percibido también otros observadores. Friedrich Schlegel opina: "Es ist ein beseinenswerter Anblick, einen Schatz der trefflichsten und seltensten Kunstwerke wie eine gemeine Sammlung von Kostbarkeiten zusammen aufgehäuft zu sehen", en: *Über die Grenzen des Schönen*, citado según: *Dichtungen und Aufsätze* (editado por Wolfdietrich Rasch), Munich 1984, pp. 268-276 (269). Sin embargo, no se debería exagerar. Se puede pretender, en la observación de las obras de arte, no dejarse irritar por el museo.

su lugar fijo y allí resuelve los problemas que están surgiendo. Apenas en ese momento se pregunta acerca de la unidad de todas las artes bellas –independientemente de los distintos medios de percepción dentro de los cuales se realizan sus formas primarias. Apenas ahora cualquier tipo de arte se define a la vez en relación con el tiempo y de manera histórica. Y ésta es también la época que introduce un concepto reflexivo de cultura –lo que significa: utilizar la cultura para la autoevaluación en el contexto de las comparaciones históricas y regionales ('nacionales). No obstante, si el juego de la observación se juega en este plano, entonces se encuentran allí suficientes reglas y suficiente autoconfirmación. Esto por lo pronto basta como orientación del conocimiento: no se ofrece una conceptuación analítica de mayor resolución y con ello se llega a la paradoja que está en la base de todo trabajo que emplea distinciones.

IV. LA FUNCIÓN DEL ARTE Y SU PROCESO DE DIFERENCIACIÓN

I

El supuesto según el cual la sociedad moderna debe caracterizarse por un peculiar aumento y forma de diferenciación,[1] pertenece, en la historia académica, a las pocas constantes de un siglo de sociología. Naturalmente se ha descubierto también, en el transcurso del desarrollo histórico, que no existe sólo aumento de diferenciación sino también des-diferenciación.[2] Además, el fundamento del teorema de la diferenciación y la exactitud de su versión conceptual se ha desplazado con el desarrollo posterior de la teoría de sistemas y de la teoría de la evolución. Actualmente ya no se trabaja con la analogía de la división del trabajo –la cual (cuando se le da la oportunidad) se impone a sí misma por su mayor eficacia o por su racionalidad productiva. Hoy día se duda si, después de todo, una mayor diferenciación (o una diferenciación desprendida de la división del trabajo) se deba juzgar como positiva: el mismo Adam Smith había

[1] Cfr. Georg Simmel, *Über sociale Differenzierung: Soziologische und psychologische Untersuchungen*, Leipzig 1890; Emile Durkheim, *De la division du travail social*, París 1893. Para el presente véase, p. ej., Jeffrey C. Alexander/Paul Colomy (comps.), *Differentiation Theory and Social Change: Comparative and Historical Perspectives*, Nueva York 1990.

[2] Véase, p. ej., Charles Tilly, "Clio and Minerva" en: John C. McKinney/Edward A. Tiryakian (comps.), *Theoretical Sociology: Perspectives and Developments*, Nueva York 1970, pp. 433-436; Edward A. Tiryakian, On the "Significance of De-Differentiation", en: S.N. Eisenstadt/H.J. Helle (comps.), *Macro-Sociological Theory: Perspectives and Sociological Theory* tomo 1, Londres 1985, pp. 118-134.

señalado ya las desventajas. En conjunto, más bien, domina un sentido crítico, o por lo menos, escéptico. Esto no cambia para nada el hecho de que el acento decisivo (si no es que el criterio) para distinguir la sociedad moderna de todas sus predecesoras está puesto en el teorema de la diferenciación. No obstante, si la diferenciación –en la forma específica de su realización moderna– no es tan buena como se pensaba, entonces igualmente se debe revisar el juicio acerca de la sociedad moderna. Mucho apunta en esta dirección...

Un primer paso –apenas un poco más allá de la tradición– consiste en describir la sociedad moderna como sistema funcionalmente diferenciado. Esto quiere decir, de manera general, que la sociedad al orientarse por funciones específicas (o por referencia a problemas) cataliza la formación de sistemas parciales –los cuales determinan con preponderancia el rostro de la sociedad moderna. Si se quiere saber qué consecuencias trae esto y qué efectos se siguen en las áreas particulares de la comunicación social (en nuestro caso, el arte), entonces se debe ajustar el aparato conceptual de manera más exacta. Sobre todo se tiene que aclarar cómo es que en absoluto las funciones sirven de 'atractor' evolutivo para formar sistemas, y además en qué sentido exacto estos sistemas parciales son a su vez sistemas.[3]

Si en la descripción del sistema del arte se parte de estos supuestos de teoría social –y si se analiza la forma de diferenciación de la sociedad apoyándose en medios sistémico/teóricos, entonces se desprenden ciertas consecuencias que nos acompañarán de aquí en adelante. La teoría de sistemas es al presente un instrumental altamente desarrollado –aunque en muchos aspectos (si no es que en su mayoría) discutido. Por lo tanto, deberán tomarse decisiones teóricas que no están, en primer lugar, directamente relacionadas con

[3] Recuérdese para la comparación, la respuesta fatal que dio Parsons a esta pregunta: que los sistemas parciales que se especializan en una de las cuatro funciones posibles, deben cumplir, en su nivel, también las cuatro funciones, y que solamente por ello se pueden reconocer como sistemas parciales; lo cual lleva como se sabe hacia la repetición –en principio *ad infinitum*– del esquema dentro del esquema.

el arte: válido también, por ejemplo, en los análisis semiológicos del arte. Junto con la tesis de que la sociedad moderna es un sistema funcionalmente diferenciado (y, por eso, caso único en la historia), sujetarse a la teoría de sistemas trae consecuencias de amplio alcance. La terminología con la que de hecho hemos comenzado señala esto ya desde muchos puntos de vista. Para todos los sistemas sociales se pueden plantear las preguntas por la formación del sistema, sus límites, la función, el medio y la forma, su clausura operativa, su autopoiesis, la observación de primer y de segundo órdenes, la codificación, la programación... En la medida en que estas preguntas se perfilan y arrojan respuestas, surge una teoría de la sociedad –la cual no depende de localizar el sentido de unidad que genera la sociedad, o de que ésta se derive a partir, por ejemplo, de la naturaleza del hombre o de un contrato fundacional o de un primer consenso moral. Lo que en última instancia caracteriza a la sociedad se pone de manifiesto en la comparación de los diversos sistemas parciales.[4] Mucho de lo que nos encontraremos aquí no se debe juzgar como característica exclusiva propia de un área de objetos del sistema del arte (válido también para el derecho, la ciencia, la política...); *mutatis mutandis,* se encuentran en otros sistemas que atienden una función, por ejemplo, la circunstancia de que todos adopten la observación de segundo orden. El arte participa de la sociedad tan sólo por el hecho de que se ha diferenciado como sistema, quedando, por ello, sometido a la lógica de la clausura operativa, del mismo modo que los otros sistemas/función. Por consiguiente, no se trata, en primer lugar (aunque sí en segundo), de cuestiones de causalidad y preguntas acerca de las determinaciones sociales sobre el arte, o de las determinaciones del arte sobre la sociedad. Tampoco se trata de la actitud defensiva de mantener en alto y preservar la autonomía del arte. El arte moderno es autónomo en sentido operativo:

[4] Talcott Parsons defendió –en su teoría del sistema general de la acción– un concepto similar, aunque diferente en detalle, de la no-arbitrariedad de las consecuencias de la formación de sistemas. E incluso se puede decir que ésa es la parte nuclear de su teoría y la que rindió muchos análisis comparativos bastante fructíferos.

nadie hace lo que él hace. Y únicamente en razón de esto, se pueden después establecer preguntas acerca de la independencia (o dependencia) causal del arte. La socialidad del arte moderno reside por lo pronto en su clausura y autonomía operativa en la medida en que la sociedad impone esta forma para todos los sistemas de función; entre otros, el arte.

Los siguientes análisis están sustentados en estas distinciones: sistema/entorno y sistema/sistema. Cuando se trata de relaciones sistema/entorno, el sistema es el lado interior de la forma y el entorno es el 'unmarked space'. El 'entorno' es tan sólo el correlato vacío de la autorreferencia del sistema: no ofrece ninguna información. Cuando se trata, en cambio, de relaciones sistema/sistema, también el otro lado es algo que puede marcarse y señalarse. En este caso para el arte ya no se trata tan sólo de 'todo lo demás', sino, por ejemplo, de preguntas acerca de si un artista se deja motivar por conveniencia política o por clientes potentados.

En lo que se refiere a las relaciones sistema/entorno, la diferenciación del sistema no es otra cosa que la repetición dentro del mismo sistema de la diferenciación sistema/entorno. Es decir, una *re-entry* en el sistema mismo de la forma-de-dos-lados: sistema/entorno.[5] De esta manera la cuestión decisiva es cómo se pueden formar sistemas autopoiéticos (con autonomía y clausura operativa propia) en el sistema autopoiético de la sociedad –clausurado en referencia a la propia operación de comunicación. La respuesta viene dada haciendo referencia a los problemas de la sociedad global: los sistemas parciales toman estos problemas como su función –la cual no se realiza en ningún otro lugar. En las formaciones sociales más antiguas existen ya clausuras operativas de este tipo, por ejemplo, en las comunidades citadinas por razón de la diferenciación centro-/periferia, y en las sociedades nobiliarias, por razón de la diferencia-

[5] Para una mayor aclaración, anotamos que aquí se habla de *operaciones*, las cuales separan al sistema del entorno. Cuando se trata de *observaciones*, la *re-entry* de la forma a la forma conduce hacia la distinción interna entre autorreferencia y heterorreferencia.

ción por estratos. En estos casos –de diferenciación de la vida meritoria– apenas si se podría hablar, en el marco de la diferenciación segmentaria todavía allí predominante, de sistemas autopoiéticos (operativamente clausurados) establecidos en la sociedad. Apenas la diferenciación funcional considera todos los sistemas parciales (que se forman de acuerdo a este principio) como operativamente autónomos, porque ahora ninguno puede cumplir la función específica del otro.[6]

En las relaciones sistema/sistema, el concepto de forma se hace relevante de otra manera. Aquí, y solamente aquí, se puede hablar de 'forma de diferenciación', queriendo expresar con ello que el tipo de diferenciación de un sistema le ofrece una referencia acerca de los otros sistemas con quienes hay que contar en el entorno: en el caso de la segmentación habrá que contar con iguales; en el caso de la diferenciación centro/periferia (o de un orden jerárquico), con desiguales; y en el caso de la diferenciación funcional, al mismo tiempo con iguales y con desiguales. La diferenciación de un sistema funcional significa la existencia en el entorno de otros sistemas orientados por una función (independientemente de la naturaleza de los demás componentes del entorno), dado que simplemente debemos presuponer que todas las funciones necesarias para el sistema global de una u otra manera se llevan a cabo.

Estas reflexiones conducen hacia una cierta lógica del desarrollo evolutivo de las formas de diferenciación. No se trata de la descomposición en partes de una totalidad preestablecida; en este caso sería difícil imaginar cómo se realizaría la transición de una forma a otra. Más bien el sistema global de la sociedad ofrece las posibilidades de diferenciación de los sistemas parciales y de su clausura operativa. Si esto sucede (y sólo si esto sucede) el sistema parcial

[6] Por lo demás, el argumento hace evidente que depender de las funciones de otros sistemas es condición y característica de la autonomía de cualquier sistema funcional; o sea, que la independencia específica se basa en altas dependencias específicas. Se debe pensar en esto cuando se destaca frecuentemente la objeción de que la dependencia del arte respecto del dinero (de la economía de mercado), podría limitar la autonomía del sistema del arte.

adopta una forma que presupone otro lado. La determinación de un sistema sugiere luego la determinación del tipo de sistema que cabe esperar del otro lado –del lado exterior de la forma: otra colonia, cuando se trata de colonias; rangos inferiores cuando la diferenciación utiliza rangos superiores, y finalmente, otros sistemas/función cuando el sistema diferenciado se especializa en su función. De este modo la religión primero fue relevante como motivo de las guerras civiles para el desarrollo político del Estado temprano moderno. Luego su relevancia se basó cada vez más en su alianza al servicio de otra función (la de la política), desde su reorganización en el Tridentino y desde la correspondiente estructuración eclesiástico-estatal de las iglesias en el mundo protestante.

Las relaciones del arte con el orden estratificadamente diferenciado son más complejas de lo que supondría una mirada retrospectiva. Cuando las obras de arte particulares se diversifican y se pregunta por su unidad, entonces, el problema se presenta como cuestión de rangos,[7] es decir, como aquella forma con la cual se describe la unidad de la sociedad e incluso la unidad del mundo. Esto provoca que la mirada se dirija hacia arriba, aunque sea entrando en conflicto crecientemente con la autoevaluación del arte. No es erróneo el supuesto de que las obras de arte fueron encargadas por el estrato superior, además que el arte encuentra objetos (personas, destinos adecuados) únicamente en las esferas más altas:[8] esto está relacionado con su función moral-pedagógica, ya que abajo no existe la suficiente libertad de acción, o sea, tampoco ningunos ejemplos de excelencia. Las formas estilísticas de la retórica varían según sea el rango de las personas tratadas.[9] De acuerdo a Henri Testelin, incluso el

[7] Cfr., por ejemplo, Benedetto Varchi, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti...* (1547), citado de acuerdo a la edición en: Paola Barocchi (editora), *Trattati d'arte del ciquecento*, Bari 1960, tomo 1, pp. 1-58

[8] Una fundamentación de esto se encuentra, p. ej., en George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Londres 1589, reimpresión Cambridge Inglaterra 1970, pp. 42 ss.

[9] Véase Torquato Tasso acerca de los estilos *magnifica o sublime, mediocre ed humile*, en: *Discorsi dell'arte e in particolare sopra il poema eroico*, citado según Prose, Milán 1969 pp. 349-729 (392 ss.).

tipo de dibujos se debe guiar por el estatuto de las personas: líneas gruesas para personajes rústicos y campestres; líneas claras, para personas 'graves et serieux'.[10] Todavía en las novelas del Romanticismo, por ejemplo, en el caso de Ludwig Tieck, príncipes y condes son indispensables, aunque también la pobreza aporta capacidades de acción igual de importantes. De la indispensabilidad del rango en las novelas no debe deducirse el desarrollo de un criterio para la comprensión e interés por el arte del estrato superior. De la nobleza de la República romana se dice que consideraba la poesía como supervacua (o en expresión más antigua: supervacánea) e intelectualmente se ocupaba más bien del Derecho.[11] De aquí que el arte se haya desarrollado más por motivos de representación de los asuntos público-comunes (con miras pues a determinadas funciones), que por el interés privado de las clases superiores. También desde muy antiguo existen (en la teoría del arte) estructuras que se acomodan a *cualquier* observador (educado correspondientemente) y en donde no se prevé una clasificación de acuerdo al estrato de nacimiento.[12] Por consiguiente el arte prepara al arte para que, en suma, se comprenda independiente de la estratificación y para decidir por sí mismo quién entiende algo del asunto (y quién no).

[10] Véase Henri Testelin; *Sentiments des Plus Habiles Peintres sur la Practique de la Peinture et Sculpture*, París 1696, cita de la introducción no numerada; *vid.* también pp. 12 ss., 17.

[11] Cfr. Aldo Schiavone, *Nascita della giurisprudenza: Cultura aristocratica e pensiero giuridico nella Roma tardo-repubblicana*, Bari 1976, pp. 36 ss. Casi en el mismo tenor se expresa, a principios del siglo XVIII, Jonathan Richardson, *A Discourse of the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur* (1719), citado según *The Works*, Londres 1773, reimpresión Hildesheim 1969, pp. 241-346 (244). Dice que el arte es, para el típico *gentleman*, "a fine piece of workmanship, and difficult to be performed, but produces only pleasant ornaments, mere superfluidities."

[12] Véase tan sólo la distinción entre un disegno interno (mental) y uno externo (puesto en práctica) en Federico Zuccaro, *L'idea dei Pittori, Scultori ed Architetti*, Turín 1697, citado según la edición en *Scritti d'Arte Federico Zuccaro*, Florencia 1961, pp. 149-352 (explícitamente p. 152).

Entonces todavía con mayor razón se debe interponer la pregunta, ¿qué sucede con el arte, si otros ámbitos de la sociedad –economía, política, ciencia–, se conciben a sí mismos como sistemas/función, se concentran en un problema particular, empiezan a contemplar todo desde esta posición y a clausurarse operativamente? ¿Qué es el arte, si en la Florencia del siglo XVI los Medici lo fomentan para legitimar políticamente el dinero adquirido de forma dudosa? ¿Se podría decir también: para invertirlo en la construcción de una posición política? ¿Qué sucede con el arte, si la diferenciación de otros sistemas empuja a la sociedad hacia la diferenciación por funciones? ¿Se someterá entonces el arte a otros sistemas/función dominantes en ese momento, o esa tendencia de autonomía de los sistemas se ha convertido para el arte –y así lo queremos argumentar– el motivo para descubrir su propia función y concentrarse en ella? El desarrollo del Renacimiento italiano parece confirmarlo.

II

Si se desea investigar la función del arte, entonces, en primer lugar, se debe aclarar la importancia de esta pregunta en la teoría de sistemas. En oposición al supuesto frecuentemente utilizado, el concepto de función no está relacionado con la finalidad de las acciones o de los mecanismos. No está orientada (como la finalidad) hacia el observador de primer orden: al actor mismo, a sus consejeros, a sus críticos. La operación de la finalidad no depende del conocimiento de su función: en lugar de ello, puede sustituir el fin (por ejemplo, producir una obra de arte). El fin tiene la ventaja de limitar temporalmente; forma episodios que se terminan cuando la finalidad se alcanza o se hace imposible. El fin es un programa que apunta hacia la disminución (o eliminación) de la diferencia entre estado del mundo deseado y estado del mundo fáctico. Por consiguiente el fin es también una forma, una forma con dos lados: fijación de un estado que, mientras no se alcance, lleva dispuesto el mundo como su lado exterior. Una función, en primer lugar, no es

sino un punto de vista comparativo:[13] dado un problema (se hablará de 'problema de referencia'), entran en comparación distintas soluciones posibles, cuya disponibilidad se mantiene para su selección o sustitución. En este sentido, el análisis funcional es un principio metódico que todo observador puede aplicar al plantear cualquier problema, incluyendo la fijación de las finalidades. La arbitrariedad del observador (que analiza funcionalmente) se reduce en el momento de seleccionar el sistema de referencia: en nuestro caso, la sociedad que establece límites de referencia. Gracias a esta limitación se observan relaciones circulares: el señalamiento de problemas de referencia se da en aquel sistema que busca con su ayuda soluciones a los problemas; y se da únicamente si se ofrecen soluciones a los problemas. En este sentido la solución produce el problema –que con su ayuda se resuelve. El lenguaje utilizado por el observador (problema, función) sirve solamente para volver a problematizar las alternativas de lo ya establecido, o sirve también para controlar qué tan lejos se puede ir con las variaciones, sin romper el contexto de la función.

A diferencia de las doctrinas tradicionales de la división del trabajo, la teoría social puede partir del hecho de que la razón de la existencia de determinadas disposiciones sociales no se encuentra en su función. Tampoco puede sustituirse la antigua explicación teleológica (en el sentido de Aristóteles) por medio de la explicación funcionalista. Las explicaciones de los cambios históricos de la sociedad se obtienen exclusivamente por la teoría de la evolución –la cual, obviamente, puede utilizar la idea de la influencia de las funciones (como 'atractores' evolutivos), con sus posibilidades de prueba, sobre el rumbo de la evolución. En todo caso la orientación por funciones también evoluciona: bien permaneciendo como función latente (visible tan sólo para un observador de segundo orden), o influyendo directamente al verificar las posibilidades de los sistemas.

[13] Acerca de la conexión con la tradición sociológica de los "functional equivalents", cfr., Niklas Luhmann, "Funktion und Kausalität", en: *Soziologische Aufklärung* tomo 1, Opladen 1970, reimpresión 1990, pp. 9-30.

Por lo tanto la pregunta acerca de la función del arte es la pregunta de un observador quien debe presuponer una realidad ya en operación: únicamente así puede plantear una pregunta de esta índole. Este observador puede ser un observador externo: un científico, un sociólogo. Aunque también el sistema en cuestión puede ser observador de sí mismo, es decir, puede preguntarse acerca de la propia función. Esto no cambia para nada el hecho de que también aquí se debe distinguir entre operación y observación. Desde el punto de vista operativo la comunicación artística no depende en ningún caso de la respuesta a la pregunta acerca de la función del arte, e incluso no depende de si la pregunta se ha planteado en absoluto. La operación acontece cuando acontece (y cuando no, no), y eventualmente puede reclutar los motivos necesarios de cualquier parte.

Como todas las funciones generadas en la sociedad (se hayan o no diferenciado como sistemas), también la función del arte se remite en última instancia al problema de la comunicación plena de sentido. El sentido es un medio que sirve a la comunicación, pero también a la conciencia. Por ello la particularidad de este medio se puede concebir únicamente de manera muy general, pues en su definición no es posible presuponer la referencia social o la psíquica.[14]

La peculiaridad formal del sentido (cuya característica de servir de medio para la elaboración de formas ya la habíamos presentado) se pone de manifiesto tanto en los análisis fenomenológicos como en los teórico-modales. Lo mismo en la experiencia momentánea que en la comunicación (asimismo momentánea) queda presupuesta una delimitación temporal, una actualización de sentido referida a un punto en el tiempo. Para las operaciones de los sistemas usuarios de este medio, el sentido se presenta únicamente en actualidad. Sin embargo, la actualidad se deshila (William James) y remite (Husserl) a posibilidades de actualización de sentido –en el momento– no actuales. Por eso, esta actualidad existe generalmente tan sólo como punto de partida y de agrupación de las remisiones.

[14] Esta observación se dirige, sobre todo, contra aquella tradición que cree que es suficiente definir el sentido desde la conciencia.

Expresado en términos de la teoría modal, la unidad del medio consiste en una diferencia: en la diferencia entre actualidad y potencialidad. Los sistemas –en condiciones de sentido– operan siempre en el lado interior de la forma, en la actualidad. No pueden operar en la 'potencialidad'. Pero dado que la operación es tan sólo un acontecimiento que al producirse se desvanece, toda operación orientada hacia el sentido debe sobrepasar esa actualidad en dirección a algo todavía posible. Esto tiene lugar tan sólo si algo de lo posible se actualiza. Esto demanda, además, la presencia de la diferencia misma (entre lo actual y lo posible) en el núcleo de actualidad tanto de la vivencia como de la comunicación; formalmente se trata también de una 're-entry' de la forma en la forma. En el operar actual vemos al mismo tiempo, en el cruce de la frontera entre actualidad y posibilidad, la exigencia de una designación específica acerca de la posibilidad que habrá de actualizarse; es decir, de una designación llevada a efecto tan sólo de manera selectiva y contingente, tan sólo eliminando todas las demás posibilidades.

En este lugar esta descripción debe ser suficiente.[15] Nos ha llevado a la tesis según la cual, todos los problemas a resolverse en el sistema/sociedad tienen que ver directa o indirectamente con esta estructura del sentido. Cuando se desencadena la diferenciación de los sistemas funcionales, los problemas a los que ellos hacen referencia se abstraen a tal grado, que las respuestas encontradas se presentan como soluciones y dejan ver, al mismo tiempo, que se trata de equivalentes funcionales. La religión, por ejemplo, se enfrenta ante todo con el problema de que el sentido remite a lo desconocido para terminar finalmente en lo indeterminable. En la ciencia diferenciada se trata de investigación, de actualizar verdades (o no verdades) todavía desconocidas; es decir, de estructurar el ámbito de las afirmaciones posibles con ayuda del código verdadero/falso, y de los programas de decisión relacionados con él: teorías y métodos. Se trata también de potenciar aquellas perspectivas improbables (o que

[15] Para análisis más explícitos, cfr., Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfort 1984, pp. 92-147.

se rechazan), pero que están allí como reserva de conocimientos posiblemente comprobables. En la economía se trata de garantizar la seguridad del aprovisionamiento (en principio ilimitado) para un período suficiente en el futuro, aunque en el presente se pueda operar tan sólo en el marco de lo dado en la actualidad. En la política se quisiera garantizar a través de las decisiones colectivamente vinculantes el hecho de que también otros queden sujetos a estas decisiones, aunque no hayan dado su consentimiento o pudieran retirarlo. Finalmente en el derecho se pretende crear la seguridad de las expectativas manteniéndolas como algo válido y dándoles apoyo social aun en el caso de actuar en contra de ellas. Pero, ¿en el arte?

Seguramente no será falso el presupuesto de que lo que percibimos en retrospectiva como arte y colocamos en los museos, se produjo en las sociedades antiguas más bien como función de apoyo para otros círculos de funciones, y no con miras a la función propia del arte.[16] Esto es válido para las simbolizaciones religiosas, pero también para la superación juguetona de la necesidad inmediata con el aliño de los objetos de uso cotidiano. Mirando hacia atrás, describimos la trama propiamente artística de esas formas como algo secundario, como algo ornamental. La relación entre especificación funcional y diferenciación de los sistemas funcionales es, en todo caso, una relación histórico-social alojada por mucho tiempo en los contextos habituales. Sólo cuando de esta manera lo posible para el arte ha alcanzado una clara evidencia y autonomía, empieza a cristalizar la función específica del arte como atractor de su propia elaboración de formas –formas que seguirán ahora su propia dinámica, es decir: reaccionarán a su propia realización. En términos generales se supone haber sido este el caso –por primera vez– en la Grecia clásica y luego, de nuevo, en una época con razón llamada Renacimiento.

[16] Véase, por ejemplo, Hans Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990.

Sin embargo, ¿en qué dirección corre esta orientación del arte hacia su propia función? Para contestar esta pregunta las distinciones utilizadas hasta ahora no nos llevan directamente al objetivo. Anotamos, según todo lo que se lee acerca de esto, que la obra de arte no es ningún objeto natural, sino un producto artificial. Además, acentuamos que la obra de arte no es útil para la consecución de objetivos en contextos sociales de todo tipo: económicos, religiosos, políticos... Por ello la pregunta del 'para qué' se mantiene como una pregunta abierta, como una pregunta que se anula a sí misma. La única manera de llegar más lejos es radicalizando la formulación de la diferencia que sitúa al arte en el mundo.

Se podría afirmar que el arte utiliza la percepción y, con ello, recubre el logro propio de la conciencia: la externalización. Visto de esta manera, la función del arte sería integrar lo incomunicable por principio (la percepción) al contexto de comunicación de la sociedad.[17] Ya Kant había considerado que la función del arte (la representación de las ideas estéticas) consiste en ofrecer mucho más para pensar que lo lingüísticamente concebido y, por tanto, conceptualmente.[18] El sistema del arte concede a la conciencia perceptora realizar su propia aventura al observar las obras de arte –al tiempo que mantiene disponible como comunicación la selección de la forma que da pie a ello. A diferencia de la comunicación lingüística –que se dirige demasiado rápido a la bifucarción sí/no–, la comunicación orientada por la percepción afloja el acoplamiento estructural entre conciencia y comunicación; obviamente sin destruirlo.[19] Las libertades de movimiento propias del campo perceptivo se recuperan frente a los estrechos manejos del lenguaje. Y el encapsulamiento intrapsíquico de la percepción impide que lo percibido se someta a la

[17] Esta concepción se encuentra en Dirk Baecker, *Die Beobachtung der Kunst in der Gesellschaft*, Ms 1994.

[18] Véase *Kritik der Urteilskraft* § 49.

[19] Vid., acerca de ello, la distinción entre acoplamiento laxo/acoplamiento rígido en Peter Fuchs, *Moderne Kommunikation: Zur Theorie des operativen Displacements*, Frankfort 1993, pp. 139 ss.

prueba del consenso; de nuevo esto sólo será posible en el plano de la comunicación verbal, de los comentarios.

Lo que distingue sobre todo a la percepción es la relación autónoma entre la redundancia y la variedad. Posibilita –de una manera inalcanzable por cualquier acto intelectivo y por cualquier comunicación– la presencia simultánea de *sorpresa* y *reconocimiento*. Utilizando e incrementando las posibilidades de la percepción (es decir, explotándolas), el arte puede presentar la unidad de esta distinción. Dicho de otra manera, el arte puede provocar que la observación oscile entre la sorpresa y el reconocimiento, aunque sea tan sólo ayudándose del mundo a través de sus medios de espacio y tiempo – quienes garantizan la continuidad.[20] No se trata de ninguna manera del placer producido por el reconocimiento automático de lo ya difundido a través de 'la industria de la cultura' –lo que provocó el rechazo arrogante de Horkheimer y Adorno.[21] El placer del asombro (de lo cual se hablaba en la Antigüedad) se refiere a la unidad de la diferencia, a la paradoja de que sorpresa y re-conocimiento se *pueden incrementar mutuamente*. Con ello se hacen cada vez más decisivas las formas extravagantes que evidencian el problema sin recurrir a lo ampliamente conocido, por ejemplo, citas de otras obras para hacer reconocibles las repeticiones, o volverlas irreconocibles; o la referencia al texto mismo, bajo la suposición de que el lector sabe por lo menos qué se quiere decir cuando se menciona el texto dentro del texto. Sin embargo, cualquier análisis más exacto muestra rápidamente que el reconocimiento de la repetición se posibilita por la percepción y no por la abstracción conceptual. El arte busca especializarse en este problema y es esto, además, lo que lo distingue del procesamiento normal de las pequeñas irritaciones en las percepciones de la vida cotidiana.

[20] Cfr. Capítulo 3, III

[21] Véanse los conocidos pasajes en Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (1947), citado según la edición en Adorno, *Gesammelte Schriften* tomo 3, pp. 141 ss. Ahí pp. 299 y ss.; y también el capítulo no publicado en un principio "Das Schema der Massenkultur".

Con esto quedaría aclarado por qué el sistema del arte se distingue en principio de la religión e incluso por qué se distancia de ella: la comunicación religiosa trata con algo que, de acuerdo a su esencia, no se puede percibir y se caracteriza precisamente por eso. Sin embargo, queda abierta la pregunta de si es suficiente localizar la función del arte en la integración de un segmento específico del entorno (en una *re-entry* de la diferencia percepción/comunicación) a la comunicación. O si cabría esperar que la función del arte resida simplemente en su relación con el mundo, es decir, en la manera en que incluyéndose en el mundo diferencia su propia realidad. Parece que el arte puede lograr esto describiendo el mundo en general (y no sólo las rarezas individuales) desde la perspectiva de las redundancias sorprendentes.

Por tanto, la obra de arte origina una realidad propia distinta de la realidad habitual. A pesar de toda la perceptibilidad y de toda la realidad particular allí localizada, el arte crea una realidad, de acuerdo al sentido, imaginaria y ficticia. El mundo entonces se dividirá –como se divide de otras maneras– también en una realidad real y una imaginaria mediante la utilización de símbolos del lenguaje, o mediante la sacralización religiosa de los objetos o de los acontecimientos. La función del arte tendrá que ver supuestamente con el sentido de esta separación –y no sólo con el enriquecimiento de lo de por sí existente cuando únicamente se le yuxtaponen objetos– aunque sean bellos.[22]

El mundo imaginario del arte –como también de otra manera el mundo del lenguaje con su posibilidad de utilizar erróneamente los signos de la religión– ofrece una posición desde la cual *algo diferente* se puede designar como *realidad.* Sin estas marcaciones de las diferencias, el mundo sería simplemente lo que es y como es. Sólo la distinción entre mundo real y ficticio posibilita la observación de uno de los lados, desde el otro. Como ya lo hemos mencionado, el

[22] Cfr., también, Georg Spencer Brown, *Probability and Scientific Interference*, Londres 1957, para las correspondientes reflexiones acerca del sentido del mundo del cálculo de probabilidad.

lenguaje y la religión logran también una duplicación semejante de la realidad desde la cual el mundo (tal como se halla) es designado como realidad. Sin embargo, el arte añade un nuevo aspecto a ésta desviación mediante la imaginación que despliega en el ámbito de los objetos perceptibles. Todas las demás duplicaciones de la realidad se pueden copiar nuevamente hacia dentro de la realidad imaginaria del mundo del arte, por ejemplo, realidad y sueño, realidad y juego, realidad y engaño, e incluso realidad y arte.[23] A diferencia del lenguaje y la religión, el arte implica libertades y limitaciones en cuanto a la selección de formas extrañas al lenguaje y a la religión. La originalidad peculiar del arte griego reside supuestamente en haberse atrevido a desatender las objeciones impuestas por la *hybris* religiosa y apostar más bien a las realizaciones técnico-poiéticas que son las que *vuelven* perceptible lo que se quiere expresar.

Gracias a estas diferenciaciones, al distinguir entre realidad real y ficticia (o figurada), puede existir algo así como relación con la realidad, a la cual el arte intentará después referirse bajo diferentes formas: imitando la realidad al hacer ver lo que no ofrece de por sí –por ejemplo sus formas esenciales, sus ideas, su perfección divina; criticándola en lo que no admite de buena gana: sus insuficiencias, su dominio de 'clases', su orientación exclusivamente comercial, o afirmándola gracias a la representación que se logra (y que se logra tan bien), que se vuelve un placer producir la obra de arte y contemplarla.

Con lo imitativo/crítico/afirmativo, no están de ninguna manera agotadas todas las posibilidades. Otra intención consiste en dirigirse al observador en cuanto individuo y colocarlo frente a la realidad (y en último término frente a sí mismo) para que aprenda a observar de una manera peculiar el modo de adueñarse de la realidad en el contexto cotidiano. Aquí habría que pensar sobre todo en

[23] Esto lo anota con asombro Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931), 4ª edición Tübingen 1972, p. 234, y considera esta "modificación del ser" como "algo tan peculiar", que difícilmente se puede describir de manera adecuada.

la novela: aunque en la novela se trata de imitación, ésta no se refiere inmediatamente a la realidad real, sino a la transferencia de una realidad imaginada hacia otra realidad imaginada.

De modo general (incluyendo por tanto también el arte) es válido asumir que la función de cada uno de los sistemas no consiste tan sólo en su valor positivo –por ejemplo, la función del derecho no consiste en tener derecho. La función del arte asimismo no consiste en producir lo bello (lo logrado, lo interesante, lo sobresaliente) y liberarlo para el deleite y la admiración. La función tampoco se encuentra cuando se considera que el valor positivo se debe distinguir de su contra-valor para así reconocer la preferencia. La cotidianidad de la comunicación codificada se puede orientar de esta manera y con ello darse por satisfecha. No obstante, la pregunta sociológica acerca de la función es de mayor alcance. En el caso del arte apunta hacia el otro lado de la distinción introducida en el mundo por el arte. Por eso, la pregunta sería: ¿Cómo es que aparece la realidad, cuando existe el arte?

Con ello la obra de arte –al duplicar la realidad real con otra realidad desde la cual se observa la realidad real–, puede dejar a la voluntad del observador la selección de sentido con la que desee establecer el puente: idealizando, criticando, afirmando o confirmando experiencias propias. Los textos pueden incluir intenciones afirmativas y oponerse al vicio hipercrítico de la negación[24] y, a pesar de ello, pueden ser leídos como tristes, irónicos, o como confirmación de experiencias propias. La obra de arte consigue que el observador se sujete a las formas allí fijadas. No obstante, en el contexto de la comunicación moderna, precisamente por eso existe la libertad de acercarse de distintas maneras a esa diferencia fijada rígidamente entre realidad imaginada y realidad real. Justamente porque el arte deposita sus formas en las cosas, renuncia a llegar a una

[24] De este modo, por ejemplo, la representación de las costumbres de la comunicación cotidiana entre los presentes en las pláticas televisivas, en la política, etc. en Rainald Goetz bajo títulos como *Angst, Festung, Kronos*, Frankfort 1989-1993. Aquí me refiero a una conversación con Rainald Goetz.

decisión por la fuerza del consenso (o del disenso), o a una afirmación crítica de las realidades. El arte no requiere de ninguna fundamentación racional y, debido al desarrollo de su fuerza de convicción en el ámbito de lo perceptible, también convierte en perceptible el hecho de no requerir ninguna fundamentación. De acuerdo con una vieja doctrina, el 'placer' que brinda la contemplación de la obra de arte incluye un momento de alegría (e incluso de burla) sobre el mal ajeno en ese intento vano de querer acceder racionalmente al mundo.

Por consiguiente, se trata al parecer de intentos por descubrir posibilidades de realización (con un muy alto grado de libertad), tomando distancia de ese orden de realidad dado previamente en lo rutinario. En la Grecia antigua –la cual supuestamente reflejó por primera vez las obras de arte como realidades *sui generis*– se trataba de aprehender un problema de sentido heredado de la discrepancia entre religión, política citadina, nueva economía monetaria y estado del conocimiento fijado por escrito. Se trataba (como opinaba Danto)[25] de un desarrollo (paralelo a la filosofía) que con eso de la imitación describía algo todavía cercano a la realidad –así como la filosofía lo hacía con la búsqueda de la verdad. No obstante en el desarrollo posterior –en la continuación de estos esfuerzos por parte del Renacimiento– existió una situación completamente distinta respecto de la religión. Aquí las formas artísticas al seguir un desarrollo propio producen un nuevo tipo de autonomía al comenzar a reaccionar a sí mismas con dinámica propia. Se afloja y se abandona el soporte de la significación religiosa, o política, o la determinada por la estratificación de los objetos. Lo cotidiano se hace digno del arte, y lo significativo se convierte en objeto de representaciones distorsionadas. En la pintura este cambio inicia en la mitad del siglo XVI, y en el arte narrativo un poco después. Las valoraciones habituales no se niegan ni se modifican, sino más bien se rechazan como distinciones para demostrar que, independientemente de

[25] Véase Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst*, tr. al alemán, Frankfort 1984.

ellas, existen también posibilidades de orden. De esta manera, el arte del siglo XVII y XVIII reacciona frente a la nueva situación social (creciente cuestionamiento de la unidad de la concepción religiosa del mundo, crisis monetarias de la nobleza, rendimientos del Estado territorial, y nuevo racionalismo de las ciencias matemático-empíricas que operan *more* geométrico), a partir del desarrollo de procedimientos y principios propios. Por ejemplo: novedad, oscuridad, cuidado estilístico y, no por último, autodescripción de las artes que discute los diferentes tipos de arte y los distancia del racionalismo.

Únicamente mediante detalladas investigaciones históricas se podría llegar a determinar la naturaleza de los motivos que provocaron esta transición. Se aduce por ejemplo la posibilidad de hacer visible el nuevo orden dentro de cambios sociales enormemente rápidos, y que sólo mucho después se describirá como orden de la sociedad burguesa. El afán de lucro podrá ser llevado a la literatura, los campesinos podrán ser retratados y, finalmente en la segunda mitad del siglo XIX, la técnica se convertirá en tema legítimo de los más diversos tipos de arte. En cierta manera el arte pronostica –sobre todo en el siglo XIX– una sociedad que aún no se puede percibir y describir a sí misma de manera adecuada. Lo todavía vigente se anula mediante ironía –por ejemplo en Madame Bovary de Flaubert, y además en el carácter trágico de los héroes o de las heroínas.

Por último, en el siglo XX se encuentran obras de arte que tratan de superar la diferencia entre realidad real e imaginaria (ficticia), presentándose de tal modo que ya no se distinguen de los objetos reales. ¿Expresa con esto el sistema del arte una reacción frente a sí mismo? O ¿es esto ya la pérdida de todo sentido de confrontación con la realidad la cual precisamente es como es y cambia como cambia? No hay necesidad de contestar estas preguntas, pues el intento fracasa de cualquier manera y además documenta la consideración del fracaso; porque ninguna cosa común manifiesta precisamente su querer ser cosa común. En cambio, la obra de arte que aspira a eso, se delata precisamente por eso. En este caso, la función del arte consiste únicamente en la reproducción de la diferencia. No

obstante, el hecho de aspirar a su eliminación y no lograrla, dice posiblemente mucho más que todo embellecimiento o toda crítica. Lo que se aprende a observar en todo esto es precisamente ese dominio inevitable (imposible de eliminar) de la diferencia.

La teoría del arte elabora las correspondientes reflexiones que van acompañando el proceso. En la vieja doctrina, el sentido del arte radicaba en la estimulación del sentimiento del asombro y de la admiración, *admiratio*.[26] Esto podía llevar al alma hacia un estado de conciencia inalcanzable de otra manera, o hacia un distanciamiento con lo cotidiano donde se mostraba lo esencial. Esto se manifestaba en el realismo de lo inusitado –lo cual era todavía posible;[27] al fin y al cabo el Evangelio no decía otra cosa. Si la poesía servía también para lograr eso (ya que se sustentaba en afirmaciones no ciertas), es algo que hasta la mitad del siglo XVI aún no se definía siguiendo una larga tradición pedagógica sustentada en Aristóteles.[28] En el siglo XVIII, la teoría de la literatura se decide por la

[26] En el concepto de *admiratio* se juntan el asombro y la admiración. Además, el concepto oscila entre los *estados* (positivos o negativos) *del alma,* y la *producción* de estados de este tipo mediante una sorpresa que se ha hecho plausible. Cfr., Baxter Hathaway, *Marvels and Commonplaces: Renaissance Literary Criticism,* Nueva York 1968. Dentro de la teoría de la poesía, esto impide desde temprano (ya desde Aristóteles) una comprensión de la mímesis/ *imitatio* como mera copia. La versión más breve y exacta de este concepto se encuentra en el Art.53 de *Les passions de l'âme* de Descartes (citado según *Oeuvres et Lettres*, éd. de la Pléiade, París 1952, p. 723) *L'admiration* es la primera de las pasiones, es el asombro producido por la desviación. Todavía no es conocimiento, es decir, *aún no está codificada binariamente como cierto/falso*. En la terminología actual se hablaría posiblemente de "irritación" o "perturbación". Por ello, en el arte se trata aparentemente de preparar el terreno para algo que luego se pueda elaborar como codificación binaria (¿también del arte mismo?).

[27] Cfr. Ulrich Schulz-Buschhaus, *Bandellos Realismus, Romantisches Jahrbuch* 37, (1986) pp. 107-126.

[28]Acerca de la necesidad de defender la poesía, con una reputación social (supuestamente) decreciente, contra las pretensiones de verdad de la filosofía y de la historia *vid.* p. ej., Philip Sidney, *The Defense of Poesy* (1595), citado de acuerdo a la reimpresión Lincoln Nebr. 1970, pp. 13 y ss.

ficción, valorada como algo positivo: se exigirá del arte ser tan sólo 'interesante'.[29] Después el Romanticismo ve en la poesía trascendental el núcleo decisivo del arte en general. En esto se muestra ya una tendencia, pero falta todavía la determinación de la función misma.[30] Estipulamos, pues, que lo decisivo es el establecimiento de una diferencia entre dos realidades; o dicho de otra manera: lo decisivo reside en que el mundo se equipa con la posibilidad de observarse a sí mismo. Aunque para esto existe más de una posibilidad, sobre todo la de la religión. Además en el transcurso de la historia se va distinguiendo la realización de esta diferencia. Por consiguiente permanecemos con obcecación en la pregunta: ¿en qué sentido específico la función del arte se desempeña como 'atractor' evolutivo?

Aun cuando se trata del arte, se debe por lo pronto co-realizar también la construcción cotidiana del mundo. La diferencia generadora de sentido entre actualidad y potencialidad (que se pospone de momento a momento) se proyecta sobre la realidad duradera del mundo ontológico –la cual presupone invariabilidad.[31] Aunque muchas cosas se muevan y cambien, el mundo se mantiene tal como es:

[29] Cfr. Niels Werber, *Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992, sobre todo pp. 63 y ss. Werber opina incluso que a partir de ahora, la distinción interesante/aburrido se utiliza como código del sistema. Véase también Gerhard Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne* tomo 1: *Von Kant bis Hegel*, Opladen 1993, pp.22 y s., 156 y ss. Sin embargo, a esto se oponen numerosas afirmaciones sospechosas (sobre todo de los románticos), acerca del concepto de lo interesante, y naturalmente acerca del desarrollo de la idea de lo bello. En resumidas cuentas se percibe del todo que el ser interesante es una exigencia que resulta de la demanda en el lugar de distribución.

[30] Esto no debe sorprendernos, ya que tampoco en los otros sistemas de funciones se encuentra cosa distinta –acentuación de los valores del código como derecho (verdad, bienestar en el sentido de propiedad, etc.), pero ninguna determinación formal suficiente de la función que hiciera plausible el porqué el código muestra un valor positivo *y uno negativo.*

[31] Importantes análisis acerca de la presuposición y producción del mundo como sustento de los movimientos de atención de la conciencia en Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil: Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, Hamburgo 1948, sobre todo §§ 7-9, p. 23 y ss. Husserl acentúa el hecho de que el

de otra manera no se podrían distinguir ni el movimiento, ni el cambio. Esta seguridad del mundo encuentra confirmación en las formulaciones de la religión y de la filosofía natural. El humanismo escéptico de la segunda mitad del siglo XVI y la pregunta acerca de la certeza del siglo XVII generan dudas en este plano. Sin embargo, el presupuesto de realidad de la vida cotidiana (se habla de 'certitude morale' o de 'common sense') no se tambalea; además es imposible prescindir de él.

Por eso el arte busca una relación distinta –a la filosofía racional de Descartes o la física matemática de un Galileo o de un Newton–, con la cotidianidad. Al revés de la nueva filosofía, no se empeña en localizar campos de seguridad desde los cuales se pueda luego rechazar lo diverso como si fuera mundo de cualidades secundarias: fantasía, supuesto, profanidad, complacencia, *common sense*. Más bien el arte agudiza la diferencia entre lo real y lo posible, para demostrar luego con sus propias obras que también en el ámbito de lo posible se encuentra un orden. El arte, para formularlo con Hegel, se opone a la 'prosa del mundo',[32] pero justo por eso se debe ocupar del contraste.

Esto nos regresa al viejo tema de la estupefacción del asombro. Aunque en esto no se debe pensar tan sólo en el contemplador sino en el artista mismo. El contemplador puede quedar estupefacto por el hecho de haberse logrado la obra para luego reconstruir, paso a

---

mundo está presupuesto en forma de posibilidades tipificadas de enlace y, con ello, el mundo adquiere carácter de substrato como condición previa del desplazamiento de todos los horizontes del conocimiento. No obstante, se podría decir, de igual manera a la inversa: que la operación recursiva y la posibilidad de repetición (que de allí resulta), es condición constitutiva de la emergencia de la identidad y de las tipificaciones, las cuales luego, por su parte, son concebidas como substrato de una realidad sobre la cual se desliza la respectiva intención y comunicación.

[32] *Vorlesungen über die Ästhetik* parte 1, citado según la edición G.W.F. Hegel, *Werke* en 20 Tomos, Frankfort 1970, Tomo 13, p. 199. Y luego p. 215 acerca de la pintura holandesa: "Gegen die vorhandene prosaische Realität ist daher dieser durch Geist produzierte Schein das Wunder der Identität, ein Spott, wenn man will, und eine Ironie über das äusserliche natürliche Dasein".

paso, cómo fue posible. Pero también el artista se asombra por el orden generado entre sus manos a través de la relación cambiante entre un paso y el otro, entre la provocación y la posible respuesta, entre el problema y la solución del problema, entre la irritación y la salida. Así se genera un orden sobre la base de la autoirritación. Esto, sin embargo, es posible tan sólo cuando con anterioridad (gracias a la diferenciación de un medio para el arte) ya se ha decidido que en lo que se muestra no se trata simplemente de realidad.[33] El mundo real es siempre como es; nunca de otro modo. La prosecución de fines intenta modificarlo con sus propios medios, aunque siempre en vista de diferencias específicas: precisamente las de los fines. Los fines no se pueden de nuevo ordenar (o subordinar) dentro de fines generales, dado que su selección no se comprende por sí misma sino porque ha sido liberada por intereses diversos. Por lo tanto, el arte no sólo se opone a aquello que es como es, sino también a los intentos de incluir la prosecución de fines dentro de este mundo. Lo real se endurece precisamente por la manera en que lo resuelve el arte: el arte ve en contraste con lo real que lo posible es capaz de orden sin necesidad de proseguir ninguna finalidad.

Una posibilidad es hacer ver que la prosecución de fines termine de manera trágica; otra, hacer que aparezca cómico lo que se toma en serio. No obstante, estos distanciamientos convencen en última instancia tan sólo cuando se logran de manera estético formal, es decir, si en lugar de eso ofrecen un nuevo arreglo. En la terminología antigua (que entonces se empleaba y en la actualidad se sigue utilizando) se dice: no son los objetos los que deben convencer, sino los medios estéticos.

Mientras que el arte está sujeto a garantías compatibles con la realidad, el problema radica únicamente en la imitación. Pero en la medida en que se comienza a trabajar con realidades simuladas se

[33] No obstante, debemos recordar nuevamente que un sentido semejante de la realidad puede existir solamente si también existe algo diferente de lo cual se distinga la realidad: ya sea el lenguaje posiblemente equivocado, ya sea la religión, ya la estadística, ya el arte.

hace difícil (incluso imposible) predecir si puedan coexistir caballos azules, gatos parlantes, perros de nueve colas, progreso irregular de saltos del tiempo, y realidades obtenidas 'psicodélicamente'. La garantía de realidad de la posible coexistencia debe sustituirse por garantías estéticas. Esto será algo inofensivo mientras se trate tan sólo de deformación, de cambio expresionista del colorido, de contextos irreales de la narración. Sin embargo, ya aquí se encuentra indicado que las referencias externas son solamente un pretexto para introducir otras posibilidades de orden. Se podrá luego ir más allá reduciendo esas referencias externas al material (colores, piedras, basura, palabras), e introduciendo así un orden improbable.

En el campo gravitacional de su función, el arte moderno tiende a experimentar con medios formales. Por 'formal' no se entiende aquí el sentido de la distinción forma/materia (forma/contenido) la cual sirvió inicialmente de orientación,[34] sino más bien la característica de un señalamiento que dirige la mirada también hacia lo que sucede en el otro lado de la forma. Por ello, la obra de arte guía al observador hacia la observación de la forma. Esto supuestamente se quería decir cuando se hablaba de 'finalidad absoluta'. No obstante la función del arte va más allá de la mera reproducción de posibilidades de observación señaladas en la obra de arte. La función se encuentra más bien en la *comprobación de que en el ámbito de lo estrictamente posible hay necesariamente un orden.* La arbitrariedad se desplaza hacia el 'unmarked space' más allá de los límites del arte. Sin embargo, si en absoluto se franquea ese límite (si siguiendo la indicación de Spencer Brown se pasa del 'unmarked space' al 'marked space') *las cosas ya no pueden suceder de manera arbi-*

[34] "In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun", se puede leer en Friedrich Schiller, *Über die Asthetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, en la carta 22, citado según Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke* tomo 5, 4ª edición, Munich 1967, p.639. En otro lugar (en *op. cit.*, p. 624), Schiller rechaza al concepto de algo "intermedio" entre forma y materia, y adjudica al arte la capacidad de "anular" esta oposición. Pero, ¿cómo es esto posible, a no ser en la forma de un *re-entry* de la forma en la forma?

traria. Entonces empieza a dominar la dicotomía consecución/malogramiento de los trazos siguientes. Entonces se sigue un sentido de la correspondencia la cual –como en el cálculo– se hace presa de su propia lógica. Esto es válido precisamente aun cuando no se haya establecido ninguna idea directriz, ninguna esencia, ninguna finalidad natural –independientemente de lo que la conciencia o la comunicación sugieran como motivo.

Hay allí un problema en el hecho de orientarse en absoluto por posibilidades, en vez de abandonarse al *structural drift* del mundo –del que se sabe que es como es y de ninguna otra manera. Entonces, ¿por qué apostar por un desarrollo divergente recurriendo al establecimiento de fines? ¿Por qué se tiene este valor? ¿No se denunció como delito el regalo del fuego hecho a Prometeo, y todavía más la *téchne* de los griegos, y la falta de límites en el afán de lucro y, por último, la actual obsesión por la innovación tecnológica? En el viejo mundo aún se creía posible oponerse a este derrotero con una ética de la *iustitia* y de la *modestas*, y con la distancia propia de la nobleza; la conciencia de riesgo de la sociedad actual permite pensar en remedios similares. No obstante, esto ya no convence desde que el riesgo se ha convertido en tema.[35] Consecuentemente, el arte busca para el mismo problema otro planteamiento. El arte plantea la pregunta si en las operaciones no está instalada una tendencia hacia la 'morfogénesis', y si un observador no puede observar sino con miras a un orden –también y precisamente en el caso de la observación de observadores.

Visto desde esta perspectiva la complejidad alcanzable de las formas artísticas se convierte en una variable importante, si no decisiva. El otro lado de cualquier forma requiere el tomar decisiones sobre formas que contienen asimismo otros lados, de tal suerte que se hace problemático saber cuánta diversidad se pueda integrar y controlar a través de la concordancia recursiva. Para esto existen viejas fórmulas, por ejemplo aquella (anterior a Leibniz) de la

[35] Véase Niklas Luhmann, *Soziologie des Risikos*, Berlín 1991, sobre todo pp. 168 y ss.

relación armónica entre orden (redundancia) y variedad.[36] Sin embargo, contrariamente a opiniones ampliamente difundidas, la función no radica (o ya no radica) en la representación o idealización del mundo y tampoco en una 'crítica' de la sociedad. Conforme el sistema del arte se hace autónomo, el centro gravitacional se traslada de la heterorreferencia a la autorreferencia. A pesar de ello de ninguna manera se trata de autoaislamiento: *de l'art pour l'art*. Las fórmulas de transición de esta índole se vuelven comprensibles, aun cuando no existe ninguna autorreferencia (como forma) sin heterorreferencia. Y si el arte muestra un orden que resulta de su propia exigencia (ya sea en el medio de la percepción real o de la imaginada) esto es así porque de esa manera se llama la atención sobre la lógica de la realidad –la cual no se expresa únicamente como realidad

[36] Siguiendo a Alberti, una versión temprana trata el problema como relación entre proporciones armónicas y variedad. Véase Paolo Pino, *Dialogo di pittura* (1548), citado de acuerdo a la edición en: Paolo Barocchi (comp.), *Trattati d'arte del cinquecento* tomo 1, Bari 1960, pp. 93-139 (104). Cfr., también, la advertencia de demasiada variedad "buscada" en Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura* (1557), citado según la edición en: Barocchi en *op. cit.*, pp. 141-206 (179 y s.) *Vid.*, también, Giovanno Paolo Lomazzo, *Tattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milán 1585, cap. XXVI (p. 89 y s.) Henri Testelin, *Sentiments des plus Habiles Peintres sur la Practique de la Peinture et Sculpture*, París 1696, p. 18, distingue entre *variété du contraste y oeconomie des contours* y advierte sobre "choses incompatibles" (p. 19) En la Poética, se encuentra, al lado de la vieja distinción conservada entre *unità* y *moltitudine*, también la distinción entre *verisimile* (para la redundancia) y *meraviglioso* o *mirabile* (para la variedad). Véase, p. ej., Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* (1587), citado según la edición en Prose, Milán 1969. Acerca de *unità/moltitudine = varietà* p. 372 y ss. con la opción de que moltitudine guste debido al objetivo. Con la distinción *verisimile/meraviglioso* se trata de un "accoppiamento" (p. 367), el cual intenta alcanzar un "maggior diletto" "o più del verisimile o più del mirabile" (p.366) Finalmente, John Dryden, para ofrecer un último ejemplo, localiza la superioridad del teatro inglés frente al francés en la mayor variedad en advertir los requerimientos de la redundancia (*variety, if well order'd*). *Vid.* John Dryden, *Of Dramatick Poesie: An Essay*, 2ª edición Londres 1684, citado de acuerdo a la edición Londres 1964, p. 78 y ss. (cita p. 79). Cfr. también, cap. 6, nota de pie de página 35.

real, sino también como realidad ficticia.[37] Con esta diferencia entre realidad real y ficticia, la unidad del mundo (justo la unidad de esta diferencia) se retira de la observación precisamente por el hecho de presentarse como orden de las formas de distinción.

De allí no podría surgir seguramente la ambición de salvar el mundo mediante el control estético de lo posible –el cual se amplía cada vez más. El arte es tan sólo uno de los sistemas/función de la sociedad, y aun cuando tuviera ambiciones universales no podría aspirar seriamente a sustituir a todos los demás y a someterlos a su soberanía. Su primado funcional es válido tan sólo para él mismo. No obstante, precisamente por ello puede concentrarse –protegido por su clausura operativa– en su propia función y observar con cada vez mayor amplitud los límites de lo posible en concordancia con la combinación de formas.

En el arte se evidencia tan sólo el carácter inevitable del orden en cuanto tal. Que en el arte se recurra a estructuras transjerárquicas, círculos autorreferenciales, lógicas transclásicas y, en resumidas cuentas, a mayores grados de libertad, es algo correspondiente a las condiciones sociales de la modernidad, y sirve para señalar que una sociedad diferenciada en sistemas funcionales debe renunciar a la autoridad y a la representación. El arte pone de manifiesto que esto no culmina –como lo podrían temer los tradicionalistas– en una renuncia al orden.

Por consiguiente, se podría decir también que la función del arte es hacer que el mundo aparezca dentro del mundo –y esto con la vista colocada en la ambivalencia de que todo hacer observable sustrae algo a la observación; es decir: todo distinguir y señalar dentro del mundo oculta el mundo. Sería absurdo –y esto se entiende de por sí– aspirar en algún sentido a la plenitud de totalidad o a limitarse a lo esencial. Sin embargo, una obra de arte puede simbolizar

[37] Una formulación de Umberto Eco al respecto dice: "L'arte più que *cognoscere* il mondo, *produce* dei complimenti del mondo, delle forma autonome che s'aggiungiano a quelle esistenti esibendo leggi proprie e vita personale" en: *Opera aperta* (1962), 6ª edición, Milán 1988, p. 50

la re-entrada del mundo en el mundo y aparecer así como incapaz de ser coronada –como lo es también el mundo.

Por eso el arte tiene una paradoja propia, creada por él mismo desde el momento en que procura resolverla remitiéndola a la observabilidad de lo inobservable. Naturalmente esto no significa que se remita a las ideas, a las formas ideales, al concepto –en el sentido de la estética de Hegel. Para la actual comprensión del mundo ya no tiene sentido tratar de mostrar el mundo desde su mejor lado. Tampoco la autorreferencia del pensar se dirige ya (aristotélicamente) hacia su propia perfección. Sin embargo, tiene todavía sentido ampliar la mirada sobre las formas que son posibles dentro del mundo. Para lograr esto hay que suprimir toda referencia a la utilidad, pues el mundo no tiene ninguna utilidad, sino más bien posee todas aquellas cualidades atribuidas por Nicolás de Cusa a su Dios: ni demasiado pequeño, ni demasiado grande, ni unidad ni diversidad, ni surgido ni todavía no surgido –y por eso precisamente necesitado de forma.

III

En las consideraciones anteriores habíamos presupuesto una constante antropológica de las posibilidades humanas de percepción: ver, oír, y eventualmente, percepciones táctiles. Correspondientemente la función del arte radicaba en proveer con objetos diferentes estas posibilidades de percepción para así integrarlas a un tipo particular de comunicación. El asombro, la sorpresa, la admiración debían presentarse en la referencia externa, asomar en el mundo exterior y enriquecerlo. La función del arte radicaba correspondientemente en mostrar que el orden se hace presente a pesar de lo improbable y de lo artificial de la variación. Aunque alrededor de 1800 el arte estuvo referido por entero a la producción de sensaciones, sin embargo siempre quedaba presupuesta una ocasión externa.[38]

[38] Un documento que se encuentra un poco afuera de las corrientes principales (y que es sintomático, precisamente por eso) es, p. ej., Heinrich Heydenreich, *System der Ästhetik*, Leipzig 1790, reimpresión Hildesheim 1978.

Entretanto, ha habido muchos intentos por disolver esas condiciones antropológicas de la percepción; y no sólo las formas artísticas de la tradición. Por una parte se sabe que todo aquello que se percibe se construye por lo general bajo la condición de la clausura operativa del sistema nervioso central. Por tanto, la conciencia se tiene que 'justificar' en el caso de manifestar que lo percibido *es* el mundo exterior. Realmente todo lo que aparece como realidad no se produce por la oposición del mundo exterior, sino por la oposición de las operaciones del sistema contra las operaciones del sistema. Por otra parte, existen cada vez más posibilidades de producir mundos ficticios de percepción ya sea por medio de drogas o de otra clase de intervenciones sugestivas, ya sea por medio de complejos aparatos electrónicos. Desde la semántica tradicional del mundo, estas posibilidades se describen como creación de realidades ilusorias –así como ocasionalmente se puede interrumpir la vida real con el juego. Aun cuando la normalidad es una construcción y ya no se puede utilizar allí el esquema natural/no-natural (es decir, no se puede deconstruir la oposición jerárquica implícita), habría que preguntar cómo se justifica en absoluto la preferencia de un orden en determinadas estructuras. El nombre de 'virtual reality' favorece la creencia errónea de la existencia, a pesar de todo, de una realidad real que se registra en el equipamiento natural del ser humano; cuando desde hace tiempo se está tratando de demostrar que este equipamiento natural es tan sólo un caso entre otros muchos.

La literatura en este campo del 'Cyberspace' (realidad virtual, máquinas imaginativas) ha crecido muy rápidamente.[39] Esto es válido también para aquellas reflexiones que destacan la cercanía de este nuevo desarrollo con el arte. No obstante, no está lo suficientemente aclarado qué podría ser allí lo específico del arte. El solo hecho de tratarse de percepciones producidas artificialmente (y que

[39] Cfr., p. ej., Howard Rheingold, *Virtual Reality*, Nueva York 1991; Martin Kubaczek, "Zur Entwicklung der Imaginationsmaschinen: Der Text als virtuelle Realität", *Faultline* 1 (1992), pp. 93-102, o las aportaciones a Gerhard Johann Lischka (comp.); *Der entfesselte Blick: Symposion, Workshops, Ausstellung*, Berna 1993.

por tanto se desvían de la naturaleza) no es suficiente para contestar satisfactoriamente la pregunta. También la sorprendente ampliación de las posibilidades visuales, el aumento de la capacidad de resolución y la capacidad de oscilar –casi sin consecuencias– entre la realidad real y las producidas artificialmente, no constituyen todavía pruebas de que se trata de obras de arte. Y todavía más desconcertante es el hecho de que los mundos virtuales se pueden comprar y precisamente por ello, sus descripciones se pueden utilizar para referir la parte mercantil.[40] La pregunta –que difícilmente se podría contestar en la actualidad– es si lo que distingue la obra de arte en este ámbito sigue siendo –como antes– la combinación convincente de formas, o si se trata de algo mucho más general, por ejemplo, demostrar que con la deconstrucción de los esquemas perceptivos asegurados antropológicamente todavía se genera un orden desde el momento en que la percepción impulsa a hacer enlaces con la percepción.

IV

El proceso de diferenciación de un sistema para el arte se deja reconocer de mejor manera en el bloqueo interno de las referencias externas. En ello se encuentra una particularidad que destaca en la comparación del sistema/arte con otros sistemas.

Obviamente no se trata de que las causalidades se suspendan: se debe preparar la mezcla de los colores, no cualquier voz puede cantar, el teatro debe tener su espacio donde las obras se lleven a cabo. Pero precisamente en la separación de determinadas plazas (o edificios) donde se presentan las obras teatrales, se reconoce el proceso de diferenciación.[41] Muchas cosas se pagan y muchas se

[40] Véase Mark Siemons, *Dämonen im Büro: Die Computer-Messe "System 93" droht mit virtuellen Welten*, Frankfurter Allgemeine Zeitung del 23 de octubre 1993, p.27.

[41] Especialmente acerca de esto Hans Ulrich Gumbrecht, "Für eine Erfindung des mittelalterlichen Theaters aus der Perspektive der frühen Neuzeit",

omiten cuando falta el dinero. Las causalidades traspasan por todos lados los límites. Sin embargo, éste no es el problema. Cuando se habla de bloqueo de las referencias externas, se quiere expresar que las operaciones *internas* de la observación (las que determinan la obra de arte) deben ser *comprensibles sin las referencias externas*: se producen únicamente para la observación de la observación.

Por lo general esto se formula a partir del *Hippias Mayor* de Platón (¿) en donde la obra de arte no quiere ser entendida desde su utilidad. "Antes bien, la esencia de las bellas artes reside en el hecho de que no pretenden ser útiles. En cierta manera lo bello es lo opuesto a lo útil: aquello que puede prescindir de lo útil". Lo bello se produce de modo infructífero[42] –como lo expresa la fórmula paradójica: con el único fin de no perseguir ningún fin.[43] Y lo mismo se expresa con la fórmula: "complacencia desinteresada".[44] Esto

---

en: *Festschrift Walter Haug und Burghardt Wachinger* tomo 2, Tübingen 1992, pp. 827-848.

[42] August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre* (Teil 1 der *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*), citado según la edición *Kritische Schriften und Briefe* tomo II, Stuttgart 1963, p. 13. Las justificaciones de ello varían según sean los conceptos aceptados en una época. Una versión del siglo XVIII, por ejemplo, dice: La belleza gusta *necesaria* e *inmediatamente*, por lo tanto no tiene espacio para la intervención (=asociación) de intereses. *Vid.* Francis Hutcheson, *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, Tratise I del *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725 , 4ª edición (1738), edición crítica La Haya 1973, sect 1, XIII, p. 36 y ss. Una elaboración psicológica asociativa, que excluye incluso la crítica del arte con reflexiones perturbadoras, se encuentra en Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Edimburgo-Londres 1790, reimpresión Hildesheim 1968. Acerca del criticismo pp. 7 y ss. Otros se dirigen directamente hacia la autorreferencia y deducen de ella la necesidad de renunciar a la utilidad (aunque exista). Así Karl Philip Moritz en su definición de lo bello como "lo perfecto en sí mismo". *Vid. Schriften zur Ästhetik und Poetik: Kritische Ausgabe*, Tübingen 1962, pp. 3 y ss.

[43] Para la estética clásica y romántica, el postular una "finalidad absoluta" tenía aparentemente el sentido de bloquear la referencia hacia finalidades siempre más profundas y de presentar la obra de arte como terminada.

[44] Véase acerca de la historia de esta fórmula, la cual se remonta hasta la teología, Werner Strube, "'Interessenlosigkeit': Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Ästhetik", *Archiv für Begriffsgeschichte* 23 (1979), pp. 148-174

tiene una validez tan radical que el artista mismo se debe excluir de los beneficios: mientras el arquitecto puede obviamente construir una casa para sí, y el campesino cultivar sus verduras en su propio jardín, el artista no puede producir la obra de arte (y tampoco una de entre muchas) para sí mismo. Puede quedar a tal grado seducido por algunas de sus obras que las declare invendibles. Sin embargo, esto no impide mostrarlas a otras personas. Esto se evidencia claramente en el caso de los textos literarios: el escritor no los crea –ni siquiera en casos aislados– para leerlos él mismo.[45] El argumento se deja extender y es válido para la obra de arte en general.

En la medida en que las fórmulas de diferenciación se daban por satisfechas con el rechazo de la utilidad, sacaban provecho de que no había ninguna disposición que hiciera posible identificar humanidad con utilidad. La distinción nobiliaria entre honestas y utilitas habla en contra de ello. Adicionalmente, sin embargo, se encuentran tesis más radicales como cuando Schiller opina que no puede existir ningún acceso entre el placer estético y otras ocupaciones.[46] También se puede mencionar en este contexto la ruptura con la tradición de la imitación, o la idea de Solger según la cual el concepto de naturaleza capta tan sólo la percepción cotidiana ("los fenómenos perceptibles de las cosas según el conocimiento habitual"), y precisamente por ello de ninguna manera es obligatorio para el arte.[47] Sin

[45] Véase Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que c'est la littérature?*, en: *Situations*, II, París 1948, p. 91 y ss. Al contrario del zapatero, el artista no puede elaborar su producto para satisfacer sus propias necesidades.

[46] En relación a la educación estética del hombre en una serie de cartas, citado según Friedrich Schiller, *Sämtiliche Werke*, Tomo 5, 4ª Edición 1967, p. 638. Schiller no es un pensador consecuente, y no pudo haber opinado esto con seriedad; en caso contrario no se podría hablar realmente de educación estética, tampoco se podría esperar un mejoramiento político del Estado por medio de esta desviación; incluso no se podría pensar del todo que el hombre individual pudiera ser considerado como punto de referencia de la integración de las distintas esferas de la vida.

[47] Véase Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, editado por Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Leipzig 1829, reimpresión Darmstadt 1973, cita p.51.

embargo, la referencia de la estética humanista al ser humano (individual) como sujeto, impide una formulación restringida de la diferenciación del sistema/arte –y deja a la teoría tan sólo la posibilidad de buscar algo "mayor" *dentro* del hombre.

En el contexto humanista/antropológico, este tópico supremo de rechazo a cualquier tipo de utilidad tiene en primer lugar la función de excluir de los juicios estéticos la inteligencia cognitiva y la razón. No obstante, en un desarrollo de ideas apenas percibido, se vendrá a convertir en una vía semiótica utilizada para bloquear la referencia externa y para dirigir la búsqueda de la razón hacia el interior. Por tanto, conformarse con este concepto –poco claro y que deja todo abierto– de rechazo de la utilidad, fue un desenlace posible. La inutilidad de la obra de arte no se refuta por el hecho de utilizar la obra de arte también con fines utilitarios, por ejemplo, obsequiarla para deshacerse de un compromiso de agradecimiento; ponerla a disposición como garantía para la obtención de nuevos créditos. Utilizaciones de este tipo se mantienen como algo externo. No aportan nada a la comprensión de la obra de arte y tampoco la obstaculizan: se encuentran en posición ortogonal con respecto a la autopoiesis del arte. Los motivos para que la programática de lo inútil acepte sin embargo algo de utilidad, deben tener razones más profundas, relacionadas obviamente con la función del arte.

Ese 'otro' mundo del arte se hace comunicable cuando se suprimen las referencias con ese usual mundo nuestro. El observador –que se encuentra con la normalidad como si estuviera en casa se refina. Se le debe obstaculizar *todo* camino de regreso a la cotidianidad y se le debe impedir la sospecha de que el artista tenía en mente otra cosa distinta de lo que se muestra en la obra de arte. Sin embargo, con esto no se ha decidido todavía nada acerca de la pregunta de qué gana el arte con decirle que debe ser inútil. El rechazo de la utilidad evidentemente no es ninguna receta razonable. Uno se enredaría en el campo magnético de lo útil si siguiera el curso contrario y produjera conscientemente tan sólo lo inútil, dado que la inutilidad es el otro lado de la forma de la utilidad. De igual manera, la acentuación de la autonomía sería una demostración totalmente

innecesaria además de no expresar en lo más mínimo si la obra de arte es algo logrado (o malogrado) conforme a la codificación del sistema.[48]

Para escapar de esta distinción útil/inútil, y para evitar las paradojas (o las formulaciones como la de 'fin en sí mismo') resultantes, traducimos nosotros el problema al lenguaje teórico de la información. Entonces, se puede decir: la obra de arte se caracteriza por la *mínima probabilidad de su surgimiento*. Es –se podría decir– un acontecimiento demostrativamente improbable. Esto es resultado de la particularidad de la relación entre medio y forma realizada en la obra de arte.[49] La utilidad sería entonces un factor que podría explicar por qué se ha generado la obra de arte: ni más, ni menos. Si se suprime esta información entonces se cae primero en el espacio abierto e indeterminado de las posibilidades que ofrece el medio. Ni las circunstancias, ni la previsible utilidad son ocasiones que permitan suponer en qué reside lo específico de las formas del arte. El que a pesar de todo la obra se mantenga como algo reconocible como obra de arte, se debe en principio al sistema del arte y a sus redundancias y, sobre todo, a la misma obra de arte.

Bajo las premisas de una arquitectura jerárquica del mundo, sucedía obviamente que las posiciones más altas eran poco frecuentes y, en ese sentido, improbables. La cercanía con ellas garantizaba la distancia con el mundo cotidiano –y no se necesitaba de ninguna comprobación adicional. En una sociedad ya no estructurada primordialmente de manera estratificada, hay que renunciar a ello. Esto lleva –como hay siempre que acentuar– a la autonomía del arte. Sin embargo, esto solo no documenta con suficiencia su visible improbabilidad. El marco que surge de allí debe completarse de alguna manera. Una posibilidad consiste en aprovechar la temporalización jerárquica del orden del mundo[50] y buscar así lo improbable en lo nuevo y finalmente en el Vanguardismo. Bajo condición de autono-

[48] Regresaremos a esta pregunta en el capítulo 5.

[49] Acerca de ello, explícitamente cap. 3.

[50] De acuerdo a Arthur O. Lovejoy, *The great Chain of Being: A Study of the History of an Idea* (1936), Cambridge Mass. 1950.

mía esto significa que el arte se debe sobrepasar a sí mismo y reflejar esta extralimitación. Esto conduce a crecientes exigencias para el observador y, para la producción artística, al desarrollo de nuevos tipos de capacidades. En una sociedad sostenida todavía en la estratificación, esto se expresa a través de la revalorización del status social del artista –tal como se puede comprobar sobre todo en la Italia del Renacimiento. Los artistas provienen –en parte– de familias adineradas (Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Masaccio, Alberti) y –en parte– se integran al círculo de los familiares del príncipe o se les otorga título de nobleza o se les honra y recompensa de otra manera. En el estilo de vida es importante mostrar que no se trabaja por dinero. Sus biografías se hacen objeto de la literatura. Su ascenso documenta siempre también la independencia y la individualidad. Y allí donde la nobleza no reconoce la igualdad –como en la mayoría de los casos– se intenta variar los criterios en dirección al rendimiento y a los méritos.[51]

Esto presupone la instrucción del estrato superior que los recibe y por tanto también la imposición de límites a la extravagancia del rendimiento artístico. Apenas en el siglo XX parecen generarse tendencias en las que se vilipendia a los demandantes potenciales (los retratados), y en las que se les reprocha su falta de comprensión. Y finalmente cuando esta tendencia se vuelve objeto de reflexión, se renuncia espectacularmente (y de nuevo, sorprendentemente) a comprobar las habilidades y a abordar los problemas.

Esto puede suceder tan sólo si existe la posibilidad de mostrar que el objeto en cuestión se trata de arte. Deben existir formas secundarias para hacer probable lo improbable; con otras palabras, debe existir la empresa del arte. El sistema del arte pone a disposición instituciones en las cuales es plausible encontrar arte: museos, galerías, exposiciones, suplementos literarios en los periódicos, teatros, contactos sociales con expertos en cine, críticos, etcétera. En terminología de Goffman esto representa únicamente el '*frame*' de las

[51] Acerca de ello, con ejemplos de Inglaterra, Russell Fraser, *The War against Poetry*, Princeton 1970, pp. 144 y ss.

expectativas condensadas, es decir, el marco donde se prepara la disposición de observar lo sorprendente como arte.[52] No obstante, en este caso, la misma obra de arte debe encargarse de configurar su propia sorpresa y redundancia, esto es, encargarse de producir y resolver voluntariamente aquella paradoja según la cual la información es necesaria y, al mismo tiempo, superflua. Con otras palabras, debe señalarse a sí mima como algo concreto y único, para así limitar el espacio dentro del cual se produzca lo generalmente válido o, por lo menos, lo ejemplar. (Si de la necesidad de distinguir, los lógicos demandaran un análisis de distintos niveles entonces deberían aceptar la 'auto-indicación' ofrecida por la obra de arte como el tercer valor en el análisis de la distinción).[53]

Parece ser decisivo que la reintroducción de redundancias como producciones propias del sistema se lleven a efecto en dos niveles: a través de los marcos y de las obras.[54] Únicamente así, y no en la cotidianidad descalificada de la comunicación social, se puede crear y mantener este incremento de posibilidades. Visto desde la obra de arte esto no significa la pérdida de importancia de la referencia externa. Al contrario (y de ello ya habíamos hablado), adquiere su función de servir de referencia externa cobijada en la diferenciación de una esfera propia que crea y procesa información. Sólo así se puede proveer con motivos a los actores de teatro y a las novelas; sólo así se puede dotar a las imágenes de funciones de

[52] Véase Irving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Nueva York 1974, tr. al alemán Frankfort 1977. Formulaciones precedentes se encuentran en Max Weber, Edmund Husserl y en Alfred Schütz con la tesis de que toda comprensión interpretativa, pero también todo traspaso temporal de la momentaneidad de la experiencia, presupone la tipicidad de esquemas de ordenamiento. Al contrario de ello, el análisis del *frame* tiene la ventaja de que no depende de una similitud entre el marco y los detalles accesibles dentro del mismo. A pesar de todos los esfuerzos de Alexander Dorner: el museo en sí no tiene que ser obra de arte total.

[53] *Vid.* acerca de ello, Francisco Varela G., "A Calculus for Self-reference", *International Journal of General Systems* 2 (1975), pp. 5-24.

[54] Cfr. nuevamente, el concepto del "doble cierre" de Heinz von Foerster en: *Observing Systems*, Seaside Cal. 1981, pp. 304 y ss.

representación sin confundirse con la cotidianidad social, aunque –por ser ajenas y cercanas al mismo tiempo– hagan referencia a ella.

De esta manera se vuelve comprensible que el rechazo a la utilidad no conduce al rechazo de cualquier referencia externa: la autorreferencia se colapsaría por falta de ocasiones de distinción. La forma de la autorreferencia, es decir, la distinción autorreferencia/heterorreferencia, debe ser reconstruida solamente para uso *interno*. En la ciencia esto se realiza combinando consideraciones metódicas (internas) y teóricas (externas); y, más allá, diferenciando distintos niveles de lenguaje en donde en uno de ellos se utilizará como material social preestablecido palabras usadas en otros contextos: el conocido argumento del 'ordinary language'.[55] Algo similar es válido para el arte. Ya se había anotado: el arte depende y dependerá del uso de materiales también empleados fuera del arte –sólo que de manera distinta. Utiliza piedra, madera, metales (y otros materiales) para la elaboración de esculturas; utiliza cuerpos para la danza y las obras teatrales; colores para la pintura; palabras por lo general habituales, para la poesía. Por consiguiente se trata de evidenciar la diferencia de utilización en el material indispensable para fines perceptivos. Lo decisivo es disolver todo lo que muy compactamente remita al entorno, como todavía se acostumbraba en el siglo XVIII con la teoría del arte como imitación. Ni siquiera los principios y reglas de la moral (válidos por otro lado) se aceptarán sin ningún tipo de control, si no se quiere causar la impresión de que el arte sirve para la edificación y adoctrinamiento morales.[56] Ciertamente no se puede todavía observar de modo inequívoco (y menos en calidad de principio) la tendencia de liberar el arte y la literatura

[55] Véase, especialmente acerca de ello, en respuesta a una crítica de la teoría del empirismo lógico, Kenneth J. Gergen, *Toward Transformation in Social Knowledge*, Nueva York 1982, pp. 100 y ss.

[56] Nótese el grado de abstracción del argumento: en este contexto, material y moral son formas funcionalmente equivalentes de heterorreferencia, las cuales limitan la libertad de movimiento, en tanto que (permaneciendo como heterorreferencia), no sean sometidas al control interior de la adecuación de las formas.

de las sujeciones morales. Existe precisamente la literatura inglesa (tipo 'Pamela') la cual enseña que la moral puede resultar muy adecuada en la práctica. Se despierta la impresión de que ahora cualquier fijación entre moral y literatura aviva opiniones encontradas –sobre todo si en la comparación nacional esta fijación se describe como típicamente inglesa o típicamente francesa. El resultado: el arte se desliza disimuladamente hacia la autonomía. Las referencias externas no deben superar las formas con las que al elegir libremente, el arte consigue su clausura operativa. Las referencias externas deben limitarse a los elementos utilizados como sustrato medial. El grado de disolución del medio –el cual conforma la base del acoplamiento laxo de los elementos –se orienta por la elaboración de formas. Entre más abstracta sea la combinación de formas que se quiera presentar, más se deberá disolver el medio. No obstante, aun en este caso, el sustrato medial soporta todavía las referencias externas frente a las cuales se debe perfilar la autorreferencia de la obra de arte.

V

La diferenciación del sistema del arte se observó y describió –en el sistema mismo– con ayuda de semánticas de rechazo. Esto se mostró en la sección anterior. Allí parece haber quedado presupuesto de manera tácita (lo que por otra parte es cierto) que las obras de arte representan distintos segmentos del mundo perceptible: son objetos. Se les reconoce de tal manera (distinguiéndolos de otras cosas o del desarrollo de los acontecimientos) como obras de arte, que al ocuparse de ellos de modo adecuadamente artístico, resulta obvio que se conforma un sistema al que puede distinguirse. No obstante, esta presentación no aprovecha los recursos analíticos puestos a disposición en los capítulos anteriores; existen también otras fuentes de teoría que estimulan dar un paso más allá.

Los sistemas sociales y psíquicos forman sus elementos operativos (percepciones, pensamientos, comunicaciones) en forma de sucesos de duración extremadamente corta: una vez presentados se

desvanecen de inmediato. De la misma manera la creación y la contemplación de las obras de arte se hacen posibles únicamente en el transcurso de secuencias de acontecimientos. Pero, ¿cómo? En el proceso de creación (o de observación) se tiene que ir de una operación a la siguiente, de una operación a otra. Por eso debe darse la continuidad y la discontinuidad –y esto es más fácil en la realidad que en la teoría. ¿Qué sucede, pues, cuando esto sucede?

Siguiendo los conceptos de Spencer Brown[57] se puede hablar de un doble requerimiento: condensación y confirmación. Por un lado, se deben producir las identificaciones que hagan posible observar lo mismo en diferentes situaciones. De esta manera se facilitan las repeticiones, las anticipaciones, las recursiones. El sentido se debe condensar en formas de utilización múltiple. Por otro lado, condensaciones de este tipo deben adecuarse a situaciones nuevas: en la medida en que esto se logra se confirma la condensación. La posibilidad enriquece todo esto. El resultado entonces ya no puede quedar fijo y hacerse accesible mediante definiciones. Su utilización presupone experiencias de manejo en el sistema mismo, presupone, pues, "conocimiento implícito".[58]

A resultados semejantes llegan los análisis de la escritura –planteados de manera totalmente diversa– de Jacques Derrida.[59] También Derrida pregunta cómo es posible la repetición (*itération*) en situaciones siempre distintas. Lo que se debe repetir son las rupturas marcadas con los signos: debe ser posible que dichas rupturas se trasladen y se muevan, la *differance de la difference*. Sin embargo esto es dable únicamente si el objeto del signo (*référent*) y la intención designada (*signifiant*) se mantienen ausentes.[60] Traducido al lenguaje teórico sistémico esto significa que la secuencia de acontecimientos

[57] *Laws of Form*, reimpresión, Nueeva York 1979, pp. 10, 12.

[58] En el sentido de Michael Polanyi, *Implizites Wissen*, tr. al alemán Frankfort 1985. Más aportaciones a este tema en el número 1/2 de la revista *Revue Internationale de Systémique* 6 (1992).

[59] Nos apegamos al texto "Signature, événement, contexte" en: *Marges de la philosophie*, París 1972, pp. 365-393.

[60] En *op. cit.*, pp. 378 y s.

y, sobre todo, la posibilidad de recursividad para identificar un acontecimiento único, presuponen (y producen) la separación entre sistema y entorno. A la diferenciación de un sistema para el arte se llega debido a que tanto la observación del creador como la del contemplador deben ser procesadas secuencialmente: únicamente cuando esto sucede las obras de arte se convierten en portadoras de comunicación.

Esta condición de clausura operativa se puede, transitando hacia otra terminología, señalar también como *autonomía* autopoiética. Con ello se postula que la autopoiesis funciona imperiosamente dentro de sus límites –y la única alternativa que tolera es dejar de existir. Ahí no existen medias tintas, ni gradaciones, ni relativizaciones, ni ningún más o menos.[61] El sistema o produce él mismo sus elementos, o no los produce. Si –como es el caso de las computadoras– los elementos y las estructuras se consiguen por fuera (porque de otro modo los ordenadores no podrían operar) entonces no se trata de ningún sistema autopoiético.

Con ello no se dice que no se dé ninguna variación de la magnitud y de los límites del sistema. Esta versión del término (autopoiesis) no lleva a la consecuencia de que en los sistemas autopoiéticos no pueda darse evolución, es decir, que no dispongan de historia. Obviamente son posibles las modificaciones estructurales y, sobre todo, los aumentos de complejidad. El aumento y la diversidad de los elementos son peculiaridades típicas de los sistemas autopoiéticos. Sin embargo, todo 'más/o menos' se refiere únicamente a la complejidad del sistema. En este sentido, autopoiesis y complejidad son términos correlativos, y es tarea de la teoría de la evolución explicar este nexo.

Por tanto, bajo el presupuesto de que ha iniciado ya la autopoiesis, existen umbrales de evolución que catapultan el sistema hacia niveles de mayor complejidad, por ejemplo, la reproducción

[61] Esta decisión sobre el concepto se puede obviamente rechazar, sin embargo, en este caso se sacrifica casi todo lo que se había alcanzado con el término.

bisexual, la automovilidad, el sistema nervioso central en los organismos vivos. A un observador externo esto le parecerá una mayor diferenciación del sistema, una independencia mayor respecto de las condiciones del entorno. Sin embargo, estos desarrollos de la evolución típicamente originan también una mayor sensibilidad, una mayor capacidad de ser estimulado, una mayor cabida de ser conmovido por parte de las condiciones del entorno –lo cual a su vez, debe ser atribuido a una mayor complejidad del sistema. Por ello, dependencia e independencia (en el sentido causal más simple) no son magnitudes invariantes, de tal suerte que un más en una significará un menos en la otra. Más bien varían con el nivel de complejidad alcanzado por el sistema. En desarrollos exitosos de los sistemas, una mayor independencia significa de manera característica más dependencia del entorno. Un sistema más complejo puede también tener un entorno más complejo y correspondientemente procesar más irritación; es decir, puede aumentar de manera más rápida la propia complejidad. Todo esto, sin embargo, únicamente sobre la base de la clausura operativa del sistema.

También en la presentación de la historia del sistema debemos seguir estas bases teóricas –si no queremos saltar a una teoría distinta. Esto significa: la realización histórica de la diferenciación del sistema acontece siempre sobre la base de rendimientos propios (¿de qué otra manera entonces?); esto es, bajo la condición previa de autonomía autopoiética. Además, en el marco de una construcción creciente de propia complejidad. La evolución presupone un centro (construido por ella misma) de autonomía autopoiética que luego –solamente en retrospectiva– reconoce y utiliza como tal. Dicho de otra manera, la evolución es una forma de cambio de estructuras que crea y reproduce sus propias condiciones previas.[62] La

[62] Esto significa, como ya lo hemos dicho frecuentemente, que la teoría de la evolución rompe con una lógica "arcaicológica", con una lógica de la explicación a partir de los orígenes. También las posibilidades de la observación y explicación causales se deben a la evolución y varían con la complejidad de los sistemas.

impresión que se tenga de una evolución paulatina y que ocasionalmente avanza con gran rapidez, siempre será con miras a la pregunta de cuánta complejidad es todavía compatible con la autonomía autopoiética en condiciones de aumento creciente de estimulación por parte del entorno. En este caso –dicho de manera más exacta–, creciente diferenciación no significa otra cosa que aumento de complejidad por parte del sistema que se ha diferenciado.

VI

La diferenciación de un sistema/parcial de la sociedad se reconoce sociológicamente por la limitación y especificación de las relevancias del entorno. Determinadas relaciones con el entorno cobran más relevancia, con la consecuencia de que otras se volverán indiferentes. Esta distinción presupone el establecimiento de la autopoiesis, es decir, la posibilidad para el arte de determinar lo que le es decisivo. En el caso de la Edad Media tardía esto significó, no más trabajos artesanales ordenados por un cliente. Con terminología un poco más admisible se podría decir también que la obra de arte orientada hacia ella misma busca 'contextos de apoyo' que le faciliten la libertad para lograr su autonomía.[63]

Aquello que en retrospectiva consideramos como obras de arte de la Edad Media (de la Antigüedad, o de las culturas fuera de Europa) tenían en su tiempo funciones de apoyo en otros contextos funcionales. En el contexto de la religión cristiana ya se había dado un paso decisivo rumbo a la diferenciación en el cambio de una utilización mágica de las imágenes a una utilización educativa. Mirando hacia atrás se puede reconocer con suficiencia lo difícil que fue para los estratos inferiores de la población este cambio –de una

[63] Véase, para la presentación de la historia europea de la Universidad, Rudolf Stichweh, *Der frühmoderne Staat und die europäische Universität: Zur Interaktion von Politik und Erziehungssystem im Prozess ihrer Ausdiferenzierung (XVI-XVIII. Jahrhundert)*, Frankfort 1991.

comprensión mágica a una representacional de imágenes que volvían a narrar historias ya conocidas–, en la prohibición clerical de las imágenes. Pero también en los esfuerzos por adaptar a las imágenes nuevos motivos y, sobre todo, en los esfuerzos por llenar el acervo de formas con nuevos temas,[64] o por utilizar la iconografía en los fondos más importantes de la historia de la religión cristiana y de la Iglesia.

Por tanto no parece haber habido una transición directa del arte mágico al arte autónomo. Las obras de arte de la Edad Media (o con más exactitud: aquellas que así nombramos) estaban destinadas a destacar significados religiosos o sociales, a hacerlos notorios y a asegurar su vivencia. Con relación a un cosmos bien ordenado (destinado por la creación a lo bueno y a lo bello), el arte debió asumir funciones memorativas y educativas. Su tarea era transmitir –no crear– y así, al menos ejercitar las libertades de la ornamentación –se supone que el ornato (*ornamentum*) fue entendido en el sentido de la tradición retórica no como puro maquillaje, sino como imagen de perfección del mundo creado. Sólo hasta la Edad Media tardía se puede hablar del intento de las obras de arte por observar criterios contenidos en el arte mismo. Como lo ha expuesto de manera explícita Hans Belting: se logra el "reemplazo del aura sacra por el aura artística".[65] En el contexto de una teoría sociológica de la evolución, el carácter masivo de este proceso no nos debe dejar de asombrar como es típico en los saltos abruptos evolutivos. De manera indudable hubo suficiente experiencia artesanal (en las más diversas áreas) y un sentido del juego ornamental de las formas que el ojo y el oído eran capaces de seguir. Hubo, como también se dice, 'preadaptative advances'. Pero, ¿cómo podían existir criterios específicos del arte, si el arte no se juzgaba independientemente de los contex-

[64] Ejemplos para ello en James Hall, *A History of Ideas and Images in Italian Art*, London 1983, pp. 4 y ss. y passim.

[65] Véase Hans Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990, cita p. 538.

tos de interpretación? Y, ¿cómo se podía independizar el arte como arte, si todavía no existían estos criterios?

Quien –en la historia de Europa– ofreció condiciones excepcionales para el punto de partida fue el Estado Italiano. En la situación de inicio de la Edad Media, fueron los gremios correspondientes y también algunos monjes particulares los responsables de los trabajos artísticos de todo tipo. Ya en el siglo XIV la cultura cortesana empieza a desprenderse de estas limitaciones. Los impulsos para ello llegan a Italia vía París y Nápoles, aprovechando la circunstancia particular de los Estados pequeños. Después del desorden inicial, ya no es cosa de una mera relación de rangos sino de relaciones de dominio sustentadas en territorios pequeños (o en ciudades/Estado incluido el Vaticano), regidos por una oligarquía política (Florencia) o por una corte. Además en lo tocante a la utilización política del dinero, es de advertir la ausencia de un Estado central. Por un lado, Italia (en particular Florencia) había sido el líder en cuanto al desarrollo de la economía monetaria: industria textil orientada hacia las exportaciones, comercio, bancos, administración de los ingresos de la Iglesia. Por otro lado, no generó ningún Estado central. En el resto de Europa, el dinero ganado en el comercio había perdido su función política referida a la ciudad y debió remitirse a unidades más amplias: adquisición de cargos políticos, compra de títulos de nobleza, crédito. En Italia estas posibilidades se concentraron en las cortes (considerablemente más pequeñas) de los príncipes –después del fracaso de ambiciones militares más grandes, Milán por ejemplo. Tampoco formalmente el Estado territorial quedaba asegurado sobre todo como Estado de príncipes: no estaba en absoluto definido si los nuevos príncipes caían en la categoría de 'rex' o de 'tyrannus', o si en los terrenos pertenecientes a la ciudad edificaban palacios o fortalezas. En esta situación se desarrolla un mecenazgo por parte de los príncipes motivado políticamente o –en el caso de Venecia– república-oligárquicamente, y esto en competencia recíproca. La valoración de la obra de arte iba del valor del material empleado (oro, azul caro), pasaba por el tiempo de trabajo, hasta llegar a la habilidad artística, tal como sucedía

en la valoración de los oficios.[66] Esto trajo como consecuencia una revalorización del prestigio de las bellas artes y de los artistas individuales[67], sobre todo en el campo de la arquitectura, pintura, escultura y poesía. El primer tratado sobre la pintura (*Della Pittura*: Alberti) tenía el objetivo de reclamar para los mejores pintores (de ninguna manera para todos) *nobilità, virtù*, y la jerarquía de las artes liberales[68] –objetivo que exigía la presentación y evaluación de sus habilidades. A diferencia de las relaciones patrón/cliente sostenidas sobre la posesión de tierra, a los artistas debió haberles servido su movilidad y el llevar consigo sus habilidades y su reputación –en caso de no satisfacerles las condiciones locales. De acuerdo a las costumbres de la teoría burguesa un aumento de prestigio de esta índole se describe como 'ascenso', pero sería más correcto acentuar el surgimiento de *diferencias* de *rangos* –mantenidas con mucho ahínco. En todo caso, se marcan los límites hacia abajo en aquellos ámbitos que ahora se manejan como artes mecánicas y no como artes liberales.[69] Jurídicamente esto significó liberarse de la sujeción de las órdenes estrechas debidas a los gremios e integrarse a las relaciones cortesanas más personales y, a la vez, más inseguras y ricas en intrigas.

[66] Cfr., sobre la base de los contratos de la época, Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, tr. al alemán, Frankfort 1977, p. 24 y ss.

[67] Célebre y siempre mencionada, la presentación de Miguel Ángel frente al Papa –con sombrero de fieltro en la cabeza. Véase acerca de la justificación, Francisco de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom* 1538, citado según la edición portuguesa/alemana Viena 1899, p. 23. Aquí lo decisivo es, sobre todo, evitar las confusiones con el servicio para las cortes.

[68] Acerca de ello, Caroll W. Westfall, "Painting and the Liberal Arts: Alberti's View", *Journal of the History of Ideas* 30 (1969), pp. 487-506.

[69] Véase, sobre todo, Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985. Cfr. también Klaus Disselbeck, "Die Ausdifferenzierung der Kunst als Problem der Ästhetik", en: Henk de Berg/Matthias Prangel (comps.), *Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen 1993, pp. 137-158.

Bajo estas condiciones, se pusieron todas las esperanzas en el fomento de las artes, en el reconocimiento y apoyo de las novedades, en la concesión del prestigio social, en la conducción destacada de la vida, en el sistema de patronazgo y, sobre todo, en las cortes de los príncipes. A pesar de que a partir de mediados del siglo XVI se utiliza la imprenta para discutir las peculiaridades e intereses de las diversas artes y a pesar de que la poesía saca provecho de ella, hubiera sido absurdo esperar del 'vulgo' el fomento del arte diferenciado –o abandonarlo a la 'opinión pública'. Lo que se percibe como aspiración a la autonomía, se limita a la interacción dentro del sistema de patronazgo y a insistir en los criterios propios del arte cuando se trata de evaluar obras artísticas. A la vez el sistema de patronazgo de las cortes fue también un mecanismo para salvar a las artes de la regulación por parte de los gremios y de quedar integradas en la estratificación persistente de las economías domésticas; porque el Estado nobiliario estaba a punto de abandonar la diferenciación por estamentos entre nobleza y pueblo en la cual habían fracasado las concepciones clásicas de la libertad republicana, y porque el artista –ahora estimado en mucho– tampoco encontraba su lugar en el viejo orden de la estratificación –aunque se daban ennoblecimientos.[70] El artista podía adquirir buena reputación en caso de haber nacido en un estrato bajo.[71] El esquema de diferenciación se mueve así hacia la diferenciación funcional, aunque la semántica está todavía dominada completamente por cuestiones de rango también y precisa-

[70] *Vid.* para un cuadro general y acerca de la relación poco clara con la nobleza por nacimiento, *Warnke*, en *op. cit.* pp. 202 y ss.

[71] "Eadem ratione (= *suo iure*, gracias a la destreza sobresaliente) dicimus nobilem pictorem, nobilem oratorem, nobilem poetam", opina uno de los participantes en la conversación, en Cristoforo Landino, *De vera nobilitate* (alrededor de 1440), citado según la edición de Florencia 1970, p. 55. Lo decisivo es "la virtù propria", anuncia no sin orgullo el pintor Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Vinegia 1548, citado de acuerdo a la edición Paola Barocchi (edit.), *Trattati d'arte del cinquecento* tomo 1, Bari 1960, pp. 93-139 (132 y ss.). En lo siguiente, sin embargo, se acentúa también el significado de la educación y del trato distinguido (p. 136).

mente en la discusión sobre las diversas artes y los artistas.[72] Sin embargo, este esquema produce justo una demanda de criterios para adjudicar las primacías[73] –criterios que además no se pueden apartar de la discusión de la nobleza– la cual simultáneamente florece por última vez.[74]

Por tanto –por más extraño que esto suene en la actualidad– el primer impulso de diferenciación se logró a través del sistema de patronazgo de alto rango. Las consecuencias más importantes se hallan en el hecho de que el patronazgo requiere tomar decisiones no sólo en lo relacionado con una determinada construcción (una compra, un encargo), sino también tomar decisiones que hacen necesario –en un sentido nuevo difícilmente comprensible– un juicio sobre los artistas y las obras de arte. En este contexto, las recomendaciones e intrigas en las cortes fueron posiblemente importantes, sin embargo, las decisiones se hacían manifiestas en las obras de arte mismas cuando alguien las había mandado hacer. Decisiones de este tipo requieren criterios, y los criterios requieren literatura. Todo esto se desarrolló (en espera de la impresión de libros) cuando se precisó de decisiones de esta índole.

[72] Véase, ya citado, Benedetto Varchi, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia piu nobile, la scultura o la pittura* (1547), reimpresión en Paola Barocchi (edit.) *Trattati d'arte del cinquecento,* Bari 1960, pp. 1-58. Compare también Pino en *op. cit.* p. 127 y ss. (La pintura es superior a la escultura).

[73] Acerca de los precedentes dentro de la retórica humanista, que ya había puesto a disposición algunos de los conceptos que luego se hicieron importantes (*varietas* u *ornamentum,* por ejemplo), cfr., Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450,* Oxford 1970, citado según la edición Oxford 1988; del mismo autor, *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrunderts,* tr. al alemán, Frankfort 1977. También aquí, el motivo típico ya era: evaluar, elogiar, distinguir a los artistas.

[74] Obviamente se pueden reconocer también esfuerzos de adaptación a las normas de conducta de la vida de la nobleza –sobre todo en la tesis de que el artista no trabaja por dinero ni para la obra individual, sino que se le recompensa solamente por su *virtù* y porque generalmente las obras de arte no se pueden pagar.

La teoría del arte de los siglos XVI y XVII se desarrolla sobre este trasfondo. Se pregunta por la idea de lo bello y, desde ahí, se devalúa lo ornamental como mero adorno. La teoría se desliza de la doctrina de las proporciones armónicas (con conceptos como *concetto, disegno, acutezza*) hacia términos de creciente irracionalidad como el gusto o el *non so que*. Se conserva el antiguo principio de la imitación, no obstante dentro de ese término se crea la libertad de ir más allá de lo existente. Se tiene en alta estimación la espontaneidad, las ideas, las desviaciones del esquema, las novedades geniales. Los bosquejos (proyectos, intentos inconclusos) se consideran obras de arte especiales,[75] quizás porque servían al artista como expediente para interaccionar con el príncipe; es decir, para recomendar sus proyectos o a sí mismo –y luego acababan por gustar en el lugar adecuado. Se habla también de que los príncipes visitan los talleres. Todo esto puede surgir tan sólo si se está lo suficientemente seguro de los propios criterios de selección. En el transcurso de una autoobservación de largo plazo, el sistema del arte puede reclamar –en el plano de la composición y el estilo– autonomía frente al solicitante; es decir que él mismo se encarga de dinamizar los criterios de evaluación.[76] Esto significa –por un lado– que se permiten las exageraciones pues se saben los límites de lo aceptable, y en el otro extremo del espectro –a finales del siglo XVII– se tiene en alto la simplicidad 'sublime' sin correr el peligro de ser evaluada como habilidad insuficiente. Al lado de ello, se encuentra

[75] Cfr. las indicaciones de bibliografía en cap. 1, nota de pie de página 93.

[76] Documentos avanzados (alrededor de 1500) de artistas renombrados en Donat De Chapeaurouge, "Die Anfänge der freien Gegenstandswahl durch den Künstler", en: *Schülerfestgabe für Herbert von Einem*, Bonn 1965, pp. 55-62. Acerca de las desviaciones no autorizadas y acerca de las tendencias a relajar crecientemente lo preestablecido, *vid.* H.W. Janson, "The Bithe of 'Artistic license': The Dissatisfied Patron in the Early Renaissance", en: Guy F. Lytle/Stephen Orgel (edit.) *Patronage in the Renaissance,* Princeton 1981, pp. 344-352 y acerca de la influencia (sobreestimada) de los humanistas sabios sobre los encargos de arte, Charles Hope, "Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance", en: Lytle/Orgel en *op. cit.*, pp.293-343.

una literatura técnica con indicaciones altamente desarrolladas, así como rudimentos organizativos de los talleres (en el caso del Veronés y Rubens) en donde el representante de la reputación cumple ya tan sólo funciones de diseño, de dar instrucciones y de firmar. Regresaremos a ello en el capítulo de las autodescripciones.

El siguiente impulso comienza hasta finales del siglo XVII. La ocasión surge por el cambio del contexto de apoyo, y porque el sistema de patronazgo de los príncipes se sustituye por el mercado del arte.[77] Al derrumbarse –a mitad del siglo XVII– el sistema romano de patronazgo, surge a lo largo de toda Europa para el arte italiano un patronato remoto el cual depende de mediadores y de personas enteradas.[78] El giro hacia una producción para el mercado del arte sucede de manera fluida. La sustancia comercializable se encuentra por lo pronto en inmensas colecciones de patronos individuales en donde con frecuencia se hallan miles de cuadros y que –de vez en cuando– se liquidan, y también, en menor medida, en los talleres de los artistas; se trata, pues, de productos terminados. El mercado regula la compra y venta a través de precios alcanzables. Gracias al rápido desarrollo de una agricultura manejada de modo capitalista después de la Restauración, se encuentra disponible una riqueza considerable aunque –todavía en el siglo XVIII– adherida a la tierra y no como capital disponible. El mercado refleja la limitación de los medios a través de las enormes diferencias en los precios, las cuales más tarde motivarán las compras especulativas orientadas hacia la inversión. Las diferencias de precios reflejan la dinámica del mercado y no la calidad artística –aunque se descuenta la torpeza. No se

[77] Sin embargo, una cesura tan marcada se puede justificar solamente en retrospectiva. Seguramente debe diferenciarse de acuerdo a las regiones y, sobre todo, de acuerdo a los tipos del arte. Y si uno forma un concepto más amplio de logros específicamente culturales, entonces las orientaciones hacia el patronazgo y hacia el mercado se traslapan ciertamente en todos los tiempos. Así (sin más pruebas), Raymond Williams, *The Sociology of Culture*, Nueva York 1982, pp. 38 y ss.

[78] Cfr. Francis Haskell, "The Market for Italian Art in the Seventeenth Century", *Past and Present* 15 (1959), pp. 48-59.

excluye de ninguna manera la producción para un determinado cliente (retratos, construcciones...), sin embargo la fijación de precios determina la orientación de las negociaciones de los interesados no tanto por el contenido de la obra misma sino por los precios –aunque el cliente esté interesado en una obra específica de un artista determinado. Los precios obtenidos en el mercado sirven de manera progresiva como equivalentes simbólicos de la reputación del artista; sustituyen las recomendaciones verbales de los círculos de patronos de alto rango y de sus seguidores. Sustituyen también las arduas negociaciones personales con el patrón acerca del precio –las cuales también habían sido siempre negociaciones irracionales como aquellas de la generosidad del noble y el símbolo de la reputación del artista.[79]

De nuevo al establecer comparaciones dentro del desarrollo europeo, fue más bien una situación periférica quien ofrece otra vez el impulso: la primera gran bolsa especializada en la compra y venta de obras de arte surge en aquella Inglaterra dependiente de las importaciones.[80] También aquí, por supuesto, el dinero disponible para

[79] La dificultad de esta delicada pregunta se puede evaluar según el volumen que su tratamiento ocupa en las "Gesprächen über die Malerei" (1538). Véase de Hollanda en *op. cit.*, (1899), pp. 37, 95 y ss., 141 y ss.

[80] Véase Ian Pears, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England 1680-1768*, New Haven 1988, Acerca del desarrollo posterior, sobre todo, de los precios obtenidos por las imágenes, cfr. Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste: The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960*, Londres 1961, Para un tratamiento que incluye también la literatura y la política, *vid.* Michael Foss, *The Age of Patronage: The Arts in England 1660-1750*, Londres 1974. Acerca de los comienzos en Holanda (sistema de patronazgo poco desarrollado, subastas de herencias de tipo general, loterías, algunos comerciantes de arte especializados, producción en el sitio, poca reputación elevadora de precios), cfr. John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton N.J. 1982, sobre todo, pp. 183 y ss. Acerca del derrumbamiento del sistema italiano de patrocinio, con la consecuencia de un comercio exportador de arte y de la ocupación de los artistas italianos en el extranjero, cfr. detalladamente Francis Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relation between Italian Art and Society*

hacer inversiones es la condición de posibilidad. Sin embargo, las relaciones de patronazgo[81] –aseguradas mediante relaciones personales –se sustituyen ahora por un mayor número de colecciones de arte conseguidas en el extranjero y, en medida creciente también, a través de subastas (y ocasionalmente de herencias) que luego se cancelan.[82] El valor de las colecciones de esta naturaleza (y las decisiones particulares para su compra) se apoyan en peritajes con el objetivo de distinguir entre original y copia, así como atribuir las obras a determinados artistas. La distinción entre original y copia (habitual desde hacía buen tiempo) asume en el mercado del arte la función de asegurar la escasez y, con ello, los precios.[83] Todavía se pretende extender esta competencia de evaluar recurriendo al plano de los criterios del buen gusto el cual debe además distinguir a los miembros del estrato superior.[84] El patrón ya no se identifica tan

in the Age of the Baroque, Londres 1963 (se tratan los siglos XVII y XVIII). Cfr., además, bajo aspectos completamente diferentes, es decir, bajo aquellos del *doux commerce* y la temática de las imágenes, David H. Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven 1993.

[81] Para retrospectivas nostálgicas de la seguridad perdida, cfr. Pears en *op. cit.*, p. 133 y ss.

[82] Esto se refiere tan sólo a las pinturas y los grabados, sin embargo, para la poesía se encuentran observaciones similares acerca del creciente dominio de las editoriales y del público lector. Esto es válido para el nuevo género de las revistas, pero sobre todo también para la nueva novela que tiene intenciones de provocar admiración y destino individual -que puedan ser reproducidos por el lector.

[83] Una observación de Michael Hutter, "Literatur als Quelle wirtschaftlichen Wachstums", *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 16 (1991), pp. 1-50 (11).

[84] Véase sobre todo, con mucha confianza en la claridad de las distinciones y con competencia cognitiva, Jonathan Richardson, *A Discourse of the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur* (1719), citado según *The Works*, Londres 1773, reimpresión Hildesheim 1969, pp. 239-346. Acerca del contexto y de la historia de las consecuencias de Richardson, cfr. también Lawrence Lipking, *The Ordering at the Arts in Eighteenth-Century England*, Princeton N.J. 1970, pp. 109 y ss.

sólo por el rango social y por la noble generosidad, sino sobre todo por el conocimiento; es decir, por habilidades que son específicas de las funciones.[85] No obstante, por un lado, el interés de coleccionar obras de arte ya no sigue necesariamente el orden interno de rangos del estrato superior; por otro lado, la conservación de criterios objetivos ocasiona de manera aledaña la consecuencia fatal de desigualar socialmente a los conocedores y a los no-conocedores sobre bases sumamente cuestionables.[86] Pero, sobre todo, el peritaje requerido por el mercado ya no se puede exigir del estrato superior, e incluso ya no se puede localizar en el sistema de estratificación. En los hechos, se trata de un negocio con riesgos. Ahora los artistas se opondrán a la arrogancia de los 'connoisseurs' y de los expertos quienes son incapaces de producir por ellos mismos obras de arte; es decir que no disponen de la experiencia presente tan sólo en la realización del trabajo.[87] En París –sobre todo a partir de 1737 en la institución del '*Salon*' en donde se exponen periódicamente obras de arte– se dará motivo a un diluvio de comentarios públicos de crítica de su crítica irresponsable.[88] En lugar de estar arropada con los requerimientos asequibles del estrato alto, la crítica del arte se convertirá en parásito de la relación entre artista y observador (comprador): la crítica asume en cierto modo la inseguridad que se genera en esta relación para procesarla en el sistema mismo del arte. De este modo, la crítica del arte pierde todo piso firme y debe renunciar

[85] Compare Foss en *op. cit.*, pp. 33 y ss.

[86] "If absolute standards existed and men were equipped to recognise those standards, then plainly a divergence of opinion indicated that some people functioned better than others", como formula Pears el problema, en *op. cit.*, pp. 32 y ss.

[87] Véase por ejemplo, William Hogarth, *The Analysis of Beauty, Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londres 1753, citado según la edición Oxford 1955, sobre todo pp. 23 y ss. La diferenciación crítica experta/inexperta, bajo la condición de que hubiera bases objetivas de evaluación, es naturalmente más antigua. Véase, p. ej., De Hollanda en *op. cit.*, (1538/1899), pp. 137 y ss.

[88] Véase Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1985, pp. 1 y ss.

a representar las únicas opiniones correctas; o sea, ya no puede remitirse a la verdad, sino tan sólo a colaborar con la obra de arte, como en el concepto romántico de crítica. La filosofía moral escocesa acabará por hacer el resto al historizar el problema total de los criterios en el derecho, en la moral y en la estética. Luego, igual que las diferencias históricas, también las diferencias nacionales de la producción y el gusto por el arte llamarán la atención. Se buscarán clasificaciones que ya no dependan necesariamente de criterios correctos.

No debe subestimarse el hecho de que el contacto con la economía le da al arte mucha más libertad que el contacto con los mecenas, con los príncipes de la iglesia o con las casas dominantes de los nobles. La economía provee de una evaluación independiente sobre los temas de las obras de arte.[89] El arte dependerá menos de la interacción, aunque el acceso al mercado produzca algunas instancias de mediación e interacción especializadas. La dependencia de las decisiones del patrón y de las negociaciones con él, se sustituirá por un doble acceso: la demanda del mercado y la crítica pública. El mercado del arte se volverá sin duda dependiente de la coyuntura y por eso inestable. Sin embargo, ofrece la gran ventaja de, por un lado, utilizar el medio dinero de la economía y, por otro, operar con una menor competencia de la sustitución; de esta forma el mercado del arte podrá aislarse de otros mercados en el sistema económico. Aunque esto pierde validez en la medida en que la 'conspicuous consumption' sustituye obras de arte por carrozas, yates, sirvientes... El mercado genera también la necesidad de engañar y de asegurarse contra los engaños. Esto lleva a la configuración de redes de aseguramiento distintas de las que protegían contra las intrigas de la corte. Es decir, la economía por su dinámica tan fuerte remitirá a criterios no propios del arte, de tal suerte que las dependencias podrán

[89] "All this was leading to a growing appreciation of pictures as pictures rather than as exclusively the records of some higher truth; a body of connoisseurs was coming into being prepared to judge pictures on their aesthetic merits, and consequently the subject-matter of painting was losing its old primaeval importance", así caracteriza Haskell, en *op. cit.*, p. 130, esta tendencia.

llegar a ser más dañinas y ya no se compensarán tan sólo cambiando de mecenas; más bien se provocarán efectos sistémicos. Las relaciones entre sistema del arte y sistema económico ya no se podrán dirigir con la idea de criterios aceptados en común. Los compradores ya no deberán legitimarse como conocedores –y si quedan en ridículo no será precisamente por el mercado.

Lo hasta aquí discutido en el ejemplo de la pintura, se puede observar también –algunas décadas después– en el arte de la poesía.[90] También aquí el mercado con sus agentes (lector/comprador, editor, reseñadores) se convertirá en el patrón generalizado ante el cual ya no se podrá reaccionar como ante una persona. En la conceptuación de Parsons esto se puede describir como el paso (dentro de los *pattern variables*) de lo particular a lo universal. Por un lado, la orientación hacia el mercado lleva a una mayor especialización de la oferta y, por otro, a reacciones defensivas, por ejemplo, polémicas contra editores y reseñadores incluidas en el texto mismo como en el caso de Jean Paul; rechazo a puestas en escena con el único afán de estimular las ventas, como en la obra *Peter Lebrecht* de Ludwig Tieck,[91] y de manera más general en el plano de la autodescripción al revalorizar el arte como cultura: "... at a time when the artist is being described as just one more producer of a commodity for the market, he is describing himself as a specially endowed

[90] Cfr. Foss en *op. cit.* pp. 162 y ss.; además Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950*, citado de acuerdo a la edición Penguin Books, Harmondsworth Middlesex UK 1961, pp. 50 y ss. Williams ubica el comienzo de esta dependencia (de la literatura hacia el mercado) en la segunda y tercera décadas del siglo XVIII. Sin embargo, observaciones correspondientes se encuentran ya un poco más temprano en Shaftesbury. Acerca de los intentos infructuosos de Shaftesbury por distanciarse (¡con libros impresos!) del mercado de los libros, ver Jean-Christophe Agnew, *World Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750*, Cambridge Inglaterra, 1986, pp. 162 y ss.

[91] El lector –"esta deidad desconocida"– se puede leer (!) en el *Peter Lebrecht. Vid.* Ludwig Tieck, *Frühe Erzählungen und Romane*, Munich, sin año, p. 136. Ahí también el requerimiento a la memoria del lector: debe olvidar lo más pronto posible, para que se pueda escribir y vender algo nuevo.

person, the guiding light of the common life".[92] También en este contexto se debe considerar la progresiva disminución de la disputa sobre los criterios del buen gusto: si se trata de ventas entonces ya no se pueden aceptar los gustos preestablecidos. En el último tercio del siglo XVIII se sustituye el gusto por el genio *quien se disciplina a sí mismo* –una nueva versión del antiguo contexto de disciplina y melancolía.

A esta situación de inseguridad creciente en el ámbito de los criterios, la filosofía académica en Alemania reacciona con intentos propios de teoría utilizando la designación 'disciplina estética'.[93] No obstante, el nivel de estos esfuerzos conceptuales puede ser engañoso, en razón de un nuevo cambio fundamental de la situación social del arte (sin que la reflexión se diera cuenta) en dirección acusada e irreversible hacia la diferenciación por funciones. Sin embargo, alrededor de 1800, esta situación está lejos de aclararse, por más separaciones que ya se producen sin seguir ningún tipo de jerarquía: la relación entre política (Estado), economía ('commercial society') y sistema de las necesidades ('Sociedad'). Entretanto, ya es claro que la religión no es ninguna ciencia en el sentido habitual, que la familia cohesionada por el amor no es –a pesar de Kant– ninguna relación jurídica contractual. La esperanza de un 'Estado cultural' –donde la educación y el gusto por el arte previnieran contra los disturbios revolucionarios– resulta rápidamente anacrónica.[94] Es cada vez más notorio que ninguno de los sistemas/función puede asumir el lugar del otro. Con ello también los criterios de los sistemas parciales pierden plausibilidad como ámbito de validez general –cosa que más o menos se intuye pero no se explica mediante un nuevo concepto de sociedad.

[92] Así Williams en *op. cit.*, p. 53.

[93] Véase, acerca de ello, Gerhard Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne* tomo 1: *Von Kant bis Hegel*, Opladen 1993: *Ästhetik als Reaktion auf die gesellschaftliche Ausdifferenzierung des Kunstsystems.*

[94] Cfr. Klaus Disselbeck, *Geschmack und Kunst: Eine systemtheoretische Untersuchung zu Schillers Briefen "Über die ästhetische Erziehung des Menschen"*, Opladen 1987.

Cuando Hegel habla del fin del arte ("en todas estas consideraciones el arte es –y seguirá siendo– para nosotros en lo que se refiere a su más alta determinación, algo ya pasado")[95] lo que quiere decir es sólo esto: el arte ha perdido el carácter inmediato de su referencia con la relación mundial de la sociedad y debe tomar en cuenta su propia diferenciación. Puede reclamar competencia universal para todo y para cada una de las cosas, pero sólo *como arte*; es decir, únicamente sobre la base de un modo específico de operación que obedece a criterios propios.

De esta manera debe abandonarse la concepción según la cual el arte –representado por los artistas– pudiera encontrar complemento entre los conocedores y los simpatizantes en algún otro lugar de la sociedad. Esto ya no puede darse por más que se pretenda. El modelo de complementariedad de roles (artista/diletante) no es idóneo para representar los acoplamientos sociales del sistema arte. Más bien representa la diferenciación del arte como comunicación dentro de la sociedad. La comunicación entre artistas, conocedores y diletantes del arte está diferenciada como comunicación y tiene lugar únicamente en el sistema del arte –el cual se establece y se reproduce tan sólo de esta manera. Correspondientemente, el Romanticismo integra en el sistema la llamada crítica del arte como 'medio de reflexión'[96] y la considera, por así decir, como esfuerzo por llevar a la perfección la obra preestablecida por el artista. En general, el Romanticismo es el primer estilo de arte comprometido con la nueva situación de autonomía que recae en el sistema. Ahora el apoyo social del arte consiste en que cada sistema se ocupe de su propia función, reclame su propia primacía funcional y no desarrolle ninguna competencia más allá. No obstante, esto significa también que cada sistema produce –debido a la indiferencia de los otros– excedente de posibilidades de comunicación autolimitadas precisa-

[95] *Vorlesungen über die Ästhetik* tomo 1, *Werke*, Frankfort 1970, tomo 13, p. 25. Cfr. también Plumpe en *op. cit.*, pp. 300 y ss. con miras al problema de la diferenciación de sistemas.

[96] Así consabidamente Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfort 1973.

mente por la autonomía. El Romanticismo registra esta circunstancia de manera intuitiva –por así decirlo– y la capta al hacer hincapié en la autorreflexión: la experiencia de la desigualdad temporal entre la reflexión subjetiva y lo que parece estar dado como mundo objetivo; al hacer hincapié en la escritura como lo presente –lo cual da pie a simbolizar la ausencia, y al hacer hincapié en los conceptos de serenidad, sencillez, ironía. La semántica de reflexión del Romanticismo se busca a sí misma todavía en el sentido de un fin situado en la infinitud. Sin embargo, lo que allí realmente se refleja es la autonomía impuesta al sistema del arte, es decir, la diferenciación por funciones de la sociedad. Y al parecer, desde los últimos doscientos años no ha pasado nada en ese respecto. El impulso que lleva al adelanto se nota únicamente en la medida en que el sistema se autoprovoca.

Apenas ahora –cuando ya ni la tradición, ni un patrón, ni el mercado, ni siquiera las academias de arte ofrecen al artista suficientes indicaciones para su trabajo– se forman en el sistema agrupaciones de un nuevo tipo en donde se reúnen personas con ideas similares y donde se sustituye el soporte exterior a través de la autoconfirmación en el grupo. Piénsese en los pre-rafaelistas, en el Blaue Reiter, en el Bauhaus, en el grupo de los 47, en el grupo Language & Art –y en muchísimas formaciones similares. No se trata de organizaciones formales, pero tampoco de interacciones condensadas como reuniones frecuentes. Precisamente el carácter laxo de las agrupaciones facilita que el individuo se sume y se reserve el qué tan fuertemente y por cuánto tiempo se ha de sentir comprometido. Al parecer la motivación social consiste en encontrar soporte a las decisiones insólitas de los programas en intentos semejantes a otros, de tal suerte que la decisión no se entienda como idiosincrasia de un individuo particular.

VII

La diferenciación del sistema/arte –dada por saltos y, a la vez, por continuidad– deja intocadas las posibilidades de reintegrar la

relación sistema/entorno en el sistema –y de darle la forma de relación entre autorreferencia y heterorreferencia. Recordemos: no puede haber autorreferencia sin heterorreferencia, porque ¿cómo se podría designar lo 'auto' (lo sí mismo) sin excluir nada?[97] Si se pregunta sobre la unidad detrás de esa dupla de autorreferencia/heterorreferencia, entonces se recomienda buscar el común denominador en el significado de referencia. Por consiguiente, ¿cuál es la referencia de la 'referencia'?

Por la manera del manejo de la relación entre autorreferencia y heterorreferencia queremos distinguir un arte con intenciones primordialmente *simbólicas* de un arte concebido como *signo* y, finalmente, de un arte especializado en *combinar formas*.[98] Antes de su diferenciación, el arte es simbólico si para sus contexturas (ornamentalmente espesadas) busca un sentido mayor. Se convierte en *signo* en la fase cortesana y en la fase del apoyo del mercado: pues el carácter de signo con su referencia pensada objetivamente simboliza la comunidad entre artista, conocedor y diletante. No obstante, si esta comunidad se diferencia como comunicación, queda solamente la posibilidad de observar el enlace continuo entre autorreferencia y heterorreferencia en las operaciones del sistema del arte. Luego se encontrará el modo por el que se enlaza la autorreferencia con la heterorreferencia en la *combinación de formas* de las obras de arte –lo cual posibilita la observación de la observación.

El desarrollo semántico acompaña las rupturas sociales (aunque también oculta las discontinuidades) y se encarga de suministrar las

[97] Los Hegelianos contestarían: como "espíritu absoluto", como espíritu que excluye únicamente la exclusión. Nuestro comentario: como paradoja.

[98] Véase también, para el primer paso, Julia Kristeva, *Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, París 1969, pp. 116 y ss.: "La deuxième moitié du Moyen Age (XIIIe-XVe siècle) est une période du transition pour la culture européenne: la pensée du signe remplace celle du symbole" (116). No obstante, con nuestra utilización de los términos símbolo y signo, resultan diferencias que sin embargo, no debemos identificar en lo particular. El siguiente cambio en el siglo XIX/XX se encuentra fuera de los análisis aquí citados, aunque Kristeva, en lo que concierne al arte de los textos, los aborda también dentro de otros contextos. (p. ej. p. 244).

recursiones y las transiciones en la autodescripción del sistema. La tendencia de esta modificación evolutiva apunta hacia la admisión (incluso, al favoritismo) de la singularidad individual de las obras de arte: esto no tendrá sentido bajo el régimen del arte simbólico; será posible tan sólo en la comprensión del arte como signo y, en cambio, será inevitable en la concepción del arte como combinación de formas. Es decir, será algo impuesto por el tipo de producción de obras de arte y que además habrá de servir de condición para la comprensión de las obras de arte individuales. La trayectoria hacia la singularidad individual obliga también a la renuncia del apoyo exterior, es decir, todo esto se correlaciona con la diferenciación social del sistema/arte –el cual a su vez siempre da pie para la determinación nuevamente de la relación entre autorreferencia y heterorreferencia. Por lo demás, también la matemática se desarrolla de manera similar: desde una comprensión simbólica de los números (por ejemplo todavía en Agrippa de Nettesheim),[99] pasando por una comprensión del espacio y la infinitud como signos en Descartes,[100] hasta llegar a los formalismos de las construcciones autolimitantes de la lógica moderna. Estos paralelismos remiten al hecho de un trasfondo genérico socio estructural para transformaciones de esta naturaleza; en este lugar no podemos ir más al fondo, nos limitaremos al caso del sistema del arte.

Llamamos simbólico al arte que utiliza sus obras para hacer presente lo inaccesible (desconocido, inobservable) dentro de lo accesible. Lo simbólico está relacionado siempre con la unidad de una

[99] Véase tan sólo, Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia libri tres* (1531), citado según la edición en: *Opera*, 2 tomos, tomo 1, p. 1-499, Lyon sin año, reimpresión Hildesheim 1970, sobre todo libro II, pp. 153 y ss., para las matemáticas; libro III, p. 310, para la religión.

[100] El que la metafísica dualista de Descartes excluye cualquier simbolización, lo muestra, p. ej., Henri Gouhier, "Le refus du symbolisme dans le humanisme cartesien", en: *Umanesimo e symbolismo, Archivio di filosofia* 1958, pp. 65-74.

diferencia,[101] pero en este caso se trata de la unidad de una diferencia específica: accesible/inaccesible. Con el símbolo, lo inaccesible se marca dentro de lo accesible, es decir, se trata de una forma de *re-entry* de una distinción en lo ya por ella distinguido. El símbolo hace referencia a su propio origen el cual se implanta en la presentación de la forma que se brinda. Así el origen no es una fecha de un pasado remoto continuamente alejándose en el transcurso del tiempo, sino presente que debe actualizarse de continuo.[102] Si el concepto de símbolo se concibe en este sentido (símbolo de hospitalidad, o símbolo de pertenencia a un culto secreto), el símbolo *es* esta unidad, o la unidad que *suscita* su propia fuerza sugestiva. Si en la Edad Media símbolo se define habitualmente como signo (*signum*), con ello se hace entonces referencia a un signo que *origina por sí mismo* el acceso hacia lo denominado.

La representación de la unidad por medio de símbolos tiene su punto culminante en el siglo XII. La teología (escrita), cada vez más consciente de los problemas de consistencia, pudo haber tenido problemas en la concepción de un Dios 'bello';[103] sin embargo, esto no era obstáculo para la simbolización visual y poética, si además de allí se derivaba para la misma teología la conciencia de que no se trataba de un simulacro, sino de la simbolización de lo no representable. Frente a toda integración de elementos de la Antigüedad, aquí comienza una nueva forma de cultura de la cual emana lo percibido actualmente como tradición distintivamente 'occiden-

[101] Y esto con aplicaciones muy diferentes –si, por ejemplo, *symbólayon* significa en griego antiguo convenio, contrato fijado sobre todo por escrito, entonces tiene la característica de servir de medio de prueba.

[102] Esto no sólo tiene sentido religioso, con referencia a Dios como Creador, sino que también corresponde a las tradiciones de las familias en las sociedades nobles. En ambos contextos, el origen se concibe como presente del pasado; en la mayoría de los casos, supuestamente no está limitado explícitamente a la dimensión del tiempo. En el mismo sentido, también el objetivo (*télos*) ya está presente, cuando el movimiento aún está en camino.

[103] Cfr., acerca de ello, Wilhelm Perpeet, *Ästhetik im Mittelalter*, Friburgo 1977.

tal'.[104] Con este preestablecimiento de la forma, el 'arte bello' no se puede diferenciar, aunque en el plano de los roles existan naturalmente roles y habilidades especiales. El arte sigue dependiendo de la manera en que la religión monoteísta cristiana plantea el problema de la unidad: la unidad del mundo como unidad de Dios y criatura mostrada en *la criatura*. Esto pone de manifiesto el orden del mundo, la confianza en él –aunque se perciban por todas partes defectos, corrupción, pecado. Por lo tanto el arte simbólico se encuentra en las cercanías inmediatas de la religión cuyos orígenes se encuentran en este tránsito de la diferencia entre lo familiar y lo desconocido.[105] El arte se orienta primero por la distinción (transida de ontología) entre cosas visibles y cosas invisibles. Le corresponde al arte activar lo invisible dentro de lo visible –sin poder convertir lo invisible realmente en visible. En cierto modo, el arte es hermano de la magia. Así, el portón (o la puerta diseñada como portón) posibilita la entrada a un orden de significación más alta.[106]

El símbolo se debe 'contraer' en las circunstancias de este mundo: *hic mundus*. Bajo la condición de una '*contractio*' de esta índole, el arte no puede ser lo divino en su plenitud, pero sí lo puede *representar*. Por ello se planta a sí mismo como diferencia frente a aquello que se señala y existe sin ninguna 'contractio': el caso del Dios trascendental. Aquí deberá evitarse rigurosamente cualquier elaboración ilusoria, todo aquello, pues, que más tarde se designará como 'bella apariencia'. Por tanto, el arte todavía no forma su

[104] Véase, acerca de ello, M.-M. Davy, *Essai sur la symbolique romane*, París 1955. Cfr., también, para contextos adicionales, Albert Zimmermann (edit.), *Der Begriff der Representatio im Mittelalter: Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*, Berlín 1971.

[105] Véase acerca de ello y acerca de la transición paulatina de esta distinción directriz hacia el código de inmanente/trascendente, Niklas Luhmann, "Die Ausdifferenzierung der Religion", en: *Gesellschaftsstruktur und Semantik* tomo 3, Frankfort 1989, pp. 259-357.

[106] Este ejemplo, representativo para el simbolismo de la Edad Media, en Eugenio Battisti, "Simbolo e Classicismo", en: *Umanesimo e Simbolismo, Archivio di filosofia* 1958, pp. 215-233.

propio medio.[107] La 'contractio' posibilita las relaciones entre los símbolos, posibilita un lenguaje simbólico subordinado a las ordenaciones teológicas. Esto requiere dirección y supervisión eclesiásticas, y un estatuto meramente artesanal de los realizadores. En este nivel –opina Kristeva– la paradoja de la observación de lo inobservable despliega la marcación de la diferencia: "La fonction du symbole dans sa dimension horizontale (l'articulation des unités signifiantes entre elles-mêmes) est une fonction d'échappement au paradoxe; on peut dire que le symbole est horizontalement *anti-paradoxale*".[108] No obstante, si la última instancia competente para la disolución de las paradojas de sentido se encuentra en la religión, entonces con este planteamiento del problema el arte no se puede diferenciar. De acuerdo con su esencia, él mismo ciertamente no es religión (así como en Hegel no es 'espíritu' pleno), sin embargo debe servir a la religión. Aunque en el momento de comunicarse el símbolo como símbolo surge también la conjetura de que podría tratarse de un 'simulacrum', de la presentación engañosa de una unidad que ha recurrido a la plausibilidad gráfica de los medios. Por ello la referencia simbólica de la comunicación lleva en sí misma el germen de la autodisolución: tendencia que ya no se podrá detener ni con las irremediables decisiones eclesiásticas sobre las formas correctas y falsas de la simbolización. Este desarrollo encuentra paralelo en la utilización mnemotécnica (es decir, artificial) de las imágenes para el establecimiento de un espacio cultural ampliable, y en la disminución progresiva de precisamente ese arte después de la invención de la imprenta. El '*concettismo*' del siglo XVII marca el final de esta tradición y el comienzo (que al principio no es capaz de crear enlaces) de una moderna utilización del símbolo prescindiendo de las referencias.[109]

[107] En el sentido explicado anteriormente en el cap. 3.

[108] En *op. cit.*, p. 116 (realzado por parte de la autora).

[109] Cfr., también acerca de ello, Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfort 1990, sobre todo pp. 27 y ss.

Una vez aflojada la sujeción del arte a la religión,[110] amplía su competencia recurriendo, por ejemplo, a las alegorías de los universales rutinarios, o acudiendo a los 'emblemas' en calidad de representaciones abreviadas de circunstancias complejas.[111] No sólo la pintura y la poesía, sino también el teatro cortesano (de los siglos XV/XVI), practica la puesta en escena de alegorías proveídas con gran lujo –lo cual debe sustituir, como se puede suponer, la falta de información y significado más profundos. También esto permanece todavía bajo el régimen de lo simbólico, pues aquí también se trata de hacer visible algo que, de acuerdo a su esencia, es invisible, aunque ahora con la conciencia de exterioridad de la distancia entre signo y significado, y renunciando a la unidad que pueda ocasionarse operativamente. Al lado de la religión (y también dentro de ella) se establece entonces un cosmos de esencias equipado con universales invariables: con virtudes y lastres, con tiempo y fortuna –o fatalismo. No obstante, en este caso, lo designado debe ser conocido de antemano. A continuación, en la segunda mitad del siglo XVI, el teatro escenificado da un paso decisivo más allá, ya no tiene lugar dentro del pueblo ni como organización de las fiestas cortesanas, sino con horarios determinados por él mismo. Se separan escenario y auditorio, es decir, se separan actores y espectadores. Se paga la 'entrada'. Lo común entre los actores y los espectadores ya no es la simbolización tangible, la 'representación' de lo invisible en este mundo –lo cual en sentido religioso trasciende la vida como mundo aparente. Lo común entonces será precisamente la proyección y descubrimiento de la apariencia y la lectura de signos como signos de algo distinto. Esto ahora significará habilidad (o inhabilidad) de

[110] Acerca de ello explícitamente la monografía ya mencionada de Belting en *op. cit.*

[111] Una moda textual y gráfica del siglo XVI, estimulada aparentemente por la imprenta, la cual también ocupa el terreno de lo simbólico. Cfr. Pierre Mesnard, "Symbolisme et Humanisme", en: *Umanesimo e simbolismo* en *op. cit.*, pp. 123-129.

los individuos, obligados a aprender el manejo de dicha lectura.[112] En el plano de sus propias formas, el arte experimenta con nuevas ideas, aunque lo representado debe presuponerse todavía como algo conocido. Crece el depósito de los signos y se hace inevitable la impresión de un exceso y, en consecuencia, la desconfianza en su 'naturaleza': deben seleccionarse. Esto requiere –para formularlo nuevamente con palabras de Kristeva[113]– de una limitación cuantitativa de los signos utilizables y una repetición bastante frecuente de su utilización. De esta manera puede ocurrir la lexicalización de las alegorías y la disponibilidad de la correspondencia entre sentido e imagen para la copia correcta.[114] Con todo, el arte ofrece en medida creciente (sobre todo en el teatro y después también en el espacio moderno) la posibilidad de sustituir la *limitación cuantitativa* con la *plausibilidad narrativa* y así llegar a producir las redundancias requeridas en la obra de arte misma –en lugar de extraerlas del mundo conocido.

Pero las alegorías ya no son más que signos. La obra de arte en cierto modo se devalúa a sí misma cuando no pretende ser más que simple alegoría: se excluye a sí misma de participar en la realización de la esencia de las cosas. Con ello se obtiene una ventaja importante: se rompe el esquema cierto/falso. Las alegorías no son ni ciertas ni falsas, o también pueden ser tanto ciertas como falsas dependiendo de cómo se las considere. En el pensamiento de la Edad Moderna con su predisposición racionalista, lo alegórico se consume en lo simbólico. Ya casi no se podrán distinguir conceptualmente ambas cosas, hasta llegar al momento de percibir la limitación del reperto-

[112] Acerca de este surgimiento frecuentemente comentado del moderno teatro "ficticio", *vid.* Jean-Christophe Agnew, *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought 1550-1750*, Cambridge Inglaterra 1986, donde se realzan los paralelismos con el desarrollo de los mercados de intercambio y de abastecimiento.

[113] En *op. cit.*, p. 117.

[114] Así la famosa iconología de Cesare Rispa, Roma 1603. Desde entonces, muchas ediciones ampliadas. Una moderna versión abreviada fue editada por Piero Buscaroli, Milán 1992.

rio de las alegorías comprensibles como atadura. En el siglo XVIII se abandona la estandarización cuasi léxica de las formas alegóricas (Alciat, Ripa) y se deja a la creatividad del artista la búsqueda de los temas y las formas adecuadas.[115] Kant toma esto en cuenta al reestructurar el concepto de símbolo mediante una nueva distinción, la de esquemático/simbólico, y utiliza *ambos* conceptos de manera *operativa* y los opone al concepto de signo.[116] Esto posibilita devaluar lo esquemático y "encarecer el concepto de símbolo hasta convertirlo en principio universal estético".[117] Luego Solger le otorga una nueva prominencia a la distinción (símbolo/alegoría) en la medida en que la reduce a la distinción igualitaria de existencia/relación, y la separa de la mera función del signo.[118] Sin embargo en este plano de abstracción, el término alegoría pierde su referencia imaginativa.

El arte antiguo de las alegorías no pudo en absoluto comprender el acontecer del arte en su totalidad. Su limitación fue rebasada por el arte al trasladar la heterorreferencia de los símbolos hacia los

[115] Muchas alegorías y formulaciones conceptistas recién inventadas se pueden encontrar ya en Baltasar Gracián, *Criticón* (1651-57), citado según la tr. al alemán, Hamburgo 1957. Aquí, el relato sirve solamente de pretexto para una secuencia de alegorías relacionadas con el mundo y la moral.

[116] Así en la *Kritik der Urteilskraft* § 59: "Beide sind Hypothesen, d. i. Darstellungen (exhibitiones); nicht bloss Charakterismen, d. i. Bezeichnugen der Begriffe durch begleitende sinnliche Zeichen, die gar nichts zu der Anschauung des Objekts Gehöriges enthalten..." Cfr., acerca de ello, Hans Georg Gadamer, "Symbol und Allegorie", en: *Umanesimo e symbolismo* en *op. cit.*, pp. 23-28; del mismo autor, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 3ª edición Tübingen 1972, pp. 68 y ss. Véase también el rechazo del arte alegórico en Karl Philipp Moritz, *Über die Allegorie*, citado según *Schriften zur Ästhetik und Poetik, Tübingen* 1962, pp. 112-115, sobre la base de una comprensión de la alegoría como signo, la cual contradice a la esencia de lo bello como lo perfecto en sí mismo.

[117] Gadamer en *op. cit.*, (1972), p. 73.

[118] Véase, Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, editado por Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Leipzig 1829, reimpresión Darmstadt 1973. Ver sobre todo pp. 126 y ss.

signos.[119] Apenas entonces las formas pudieron llegar a ser "clásicas", esto es, a buscar (y alcanzar) la perfección que les es propia. Apenas entonces se puede razonablemente distinguir entre el signo mismo y su portador material. Apenas entonces la base material del signo puede ser intercambiable, y apenas entonces (es decir muy tarde) surge la pregunta de si el sustrato material del signo no tiene una significación mayor (al comunicar algo propio) a la que había presupuesto la semiótica pura.[120]

El cambio paulatino de símbolo a signo (más bien implícito que explícito) puede en general quedar referido a una semiología surgida en la Antigüedad. Además este cambio puede estar relacionado con el hecho de que con el término 'signo' se pueden procesar esquemas más complejos de distinción. Hablando en vocablos modernos, el signo media entre sujeto y objeto, y también entre sujeto y sujeto. En otra terminología: el signo media entre la dimensión objetual y la dimensión social del sentido. La utilización de signos para designar alguna cosa entra en confrontación con la observación social (e incluso se hace necesaria como en el caso del lenguaje en general), sólo cuando se quiere aclarar a los demás cuál ha sido la intención. A diferencia de los símbolos, se prescinde de hacer mención de las distinciones (sujeto/objeto, sujeto/sujeto), mientras se pueda suponer el empleo de un acervo común de signos cuya selección está motivada únicamente por la situación. Al parecer, son las condiciones socio estructurales y socio históricas de la evolución quienes encaran a la comunicación con una complejidad en aumen-

[119] Como punto culminante de este desarrollo, se puede considerar la así llamada lógica de Port-Royal (1662), que tiene como característica el despido resuelto de todo simbolismo (oscuro) en interés tanto de la reforma religiosa, como también del nuevo racionalismo. Véase Antoine Arnauld/Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser...*, edición crítica París 1965. Paralelamente a ello, en Inglaterra se desarrolla simultáneamente la teoría sensualista de la cognición. Por lo demás, es evidente que en ambos casos domina un interés en la estabilidad semántica, que no absorbe ni los intereses de la religión ni las disposiciones de la nobleza y que, por tanto, en retrospectiva se describe como "burgués".

[120] Acerca de esta expresión *vid.* Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (edit.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfort 1988.

to, de tal suerte que se hace necesario (y con eso alcanza) orientarse por los signos; aunque esta complejidad esté limitada todavía y no sea dirigida hacia adentro. Esto permite de nuevo en el siglo XVII representar (como en el teatro) la unidad del orden político de la sociedad en el ceremonial y en todos los signos allí asignados, incluyendo el cuerpo y la acción del rey: se presupone que los signos de la representación reclutan a los participantes.[121] Todos los signos designan el orden de los signos. Sólo más tarde se aceptará la necesidad de observar al introductor de signos como un observador y se evitará confundir lo designado con el objeto mismo, pues se trata tan sólo de un correlato de la utilización de signos: un '*signifié*'.

Bajo la designación *signo* se quiere expresar la señalización de algo no presente. La experiencia actualizable se abre a lo no actual. Esto incluye el arte simbólico,[122] aunque amplía su ámbito hacia lo existente en el mundo interior. Como sucede con las etapas de la evolución, es difícil saber del todo porqué (y para qué) sucede esto. Supuestamente hubo vías de plausibilidad; por ejemplo la pintura de retratos ayuda a conservar el recuerdo del retratado. Luego la apoteosis temprano moderna de la naturaleza que pudo haber aportado elementos para considerar el mundo natural como algo digno de ser duplicado. En comparación con el símbolo, el signo suministra una mayor libertad de diseño porque se mantiene como algo externo a lo designado. A diferencia de los símbolos, los signos se pueden utilizar de manera irónica dentro de los límites reconocibles de los contextos: elogiando cuando se quiere regañar y viceversa.[123] Ade-

[121] La metáfora del teatro de esta puesta en escena es un conocido tema de las investigaciones históricas. Acerca del carácter planeado del orden y de su estructura circular, que incluye de igual manera la asimetría política de la soberanía, cfr. también Louis Marin, *Le portrait du roi*, París 1981.

[122] De este desarrollo, no en último lugar, el arte religioso saca también provecho: en los siglos XVI/XVII hace uso de medios muy variados para representar la referencia a la trascendencia –entre otros, el puro reflejo en las caras de aquellos que observan. Por otro lado, con ello quedan presupuestas (y se exigen) mayores libertades libertades al interés interno. La representación en sí ya no ocasiona la presencia de lo trascendente.

[123] Véase Norman Knox, *The Word Irony and its Context, 1500-1755*,

más, a diferencia del símbolo, el signo libera el contexto señalado para tareas de análisis y explicaciones científicas; con la consecuencia de que ahora el arte y la ciencia pueden comenzar carreras distintas en el mismo mundo. Por ello en el arte se debe, en cierto modo, añadir un segundo momento interpretativo como compensación: debe estar bien hecho, se debe notar la habilidad. Ahora, la legitimación de la amplitud de la heterorreferencia quedará (con mayor firmeza) sujeta a criterios internos del sistema: esto hará necesario un esfuerzo de reflexión que más tarde se formará teóricamente como estética.

Sin embargo, también aquí los grados de libertad del diseño estarán claramente delimitados. No existe ninguna relación natural entre el signo y lo designado como cuando, por ejemplo, el cambio de color de las hojas y de la temperatura indica la proximidad del invierno. Entonces, en lugar de ello se debe incluir otra garantía: la similitud de la obra de arte en relación con lo designado, la imitación de la naturaleza. Formulado de otra manera: una obra de arte se comprende y se 'disfruta' sólo si existen garantías de reconocimiento; o expresado en el lenguaje de la teoría de la información: sólo si existen suficientes redundancias. Este requerimiento se realiza en la medida en que la imitación se acopla a la heterorreferencia. Para aquellos fenómenos conocidos en el mundo como experiencias fuera del arte, debe quedar asegurada una similitud suficiente. La esencia por sí misma de las cosas garantiza en cierto modo su representabilidad: por ello el arte puede designar su esencia.[124] En la época del arte cortesano habrá necesidad de hacer concesiones sólo para asegurar el reconocimiento en los retratos de la figura del señor, de

Durham N.C., 1961. Knox demuestra que la utilización de la ironía rompe los límites de la doctrina retórica escolástica, apenas en el siglo XVIII, y precisamente después de Defoe y Swift. Esto lo confirma Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlín 1920, con la tesis de que la ironía es el principio de la forma de la novela.

[124] Una trivialidad contemporánea, la cual también incluye al lenguaje "Il significato del nome si dica l'essenza della cosa", se puede leer en Federico Zuccaro, *L'idea dei Pittori, Scultori et Architetti*, Torino 1607, citado según la edición *Scritti d'arte Federico Zuccaro*, Florencia 1961, pp. 149-312 (152).

su familia, de sus monumentos, de sus textos; aunque no se pueda garantizar que las personas se vean tal como realmente son.[125] La doctrina de la *imitatio* deberá suministrar dicha justificación. No obstante, este requerimiento se desvanece en cuanto se empieza a producir para el mercado del arte.[126] Luego el siglo XVIII formula de tal manera los grados de libertad del arte que la imitación de la naturaleza se permitirá y hasta se exigirá: en interés de la originalidad (de la innovación, del progreso) se rechazará la imitación o la copia de obras de arte por otras obras de arte. Esto se dirigía contra la idea precedente de la autoimitación del arte, es decir, en contra de imitar la perfección clásica que, por su parte, servía para justificar las pretensiones de autonomía.[127]

Aun cuando (y precisamente porque) la semántica del signo domina las ideas acerca del arte, se debe integrar allí un mecanismo de compensación para disipar el posible equívoco de la relación entre el signo y lo designado: la teoría del gusto. No obstante aquí queda de nuevo comprometida una referencia a la sociedad. Únicamente la necesidad de sustituir esta referencia para tomar en cuenta la autonomía del arte ocasionará luego un esfuerzo de reflexión. Este esfuerzo sustituirá la relación del signo por la distinción entre

[125] Cfr. Warnke en *op. cit.*, pp. 241 y ss., 270 y ss.

[126] Como es sabido, la monografía clásica acerca de ello es la de Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (1759), en: *The Complete Works*, Londres 1854, reimpresión Hildesheim 1968, pp. 547-586.

[127] Y esto aún en los albores del siglo XVIII. Roger de Piles exige del pintor, en el ensayo sobre "Goust", un "tascher d'estre plus que Copiste"; sin embargo, excluye explícitamente la imitación de la perfección clásica. Citado según *Diverses Conversations sur la Peinture*, París 1727, pp. 44 y 48. Jonathan Richardson elabora la distinción imitación de la naturaleza/copia de una obra de arte, sobre todo bajo el aspecto de que se tiene menor libertad en la copia que en la creación de una obra original. Véase: *An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting*, citado según *The Works*, Londres 1773, reimpresión Hildesheim 1969, pp.159-238 (223 y ss). Así también André Félibien, *L'idée du peintre parfait*, Londres 1707, p. 74 y, como esencias aseguradas léxicamente, las voces-guía copia y original en: Jacques Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, París 1752, pp. 177 o 461.

lo universal y lo particular: el arte entonces se entenderá como la representación de lo universal dentro de lo particular, por ello de nuevo en última instancia como símbolo –aunque ya no religioso.

Paralelamente el arte narrativo adapta la representación de la ejemplaridad a la experiencia de sí mismo del lector o la lectora. Con un enorme esfuerzo en cuanto a los detalles (en la 'Pamela' de Richardson por ejemplo) se sugiere la cercanía a la vida. Al mismo tiempo, lo ejemplar se traslada hacia las estructuras de la motivación –la cual es difícil hacer consciente. Sin embargo no se duda de la referencia a la realidad. El signo representa algo realmente existente. No obstante, ya no quedará supuesto como trivialidad del mundo ordinario: se trasladará al plano de los motivos latentes y requerirá, si se quiere hacerlo visible, un cambio de plano, una observación de segundo orden. El lector ve lo que el héroe no puede ver. El signo asume en forma completamente secularizada la función del símbolo: hacer visible lo invisible. Mientras tanto ha cambiado también la comprensión de lo simbólico.[128] Ahora bien, toda esta puesta en escena se desarrolla dentro de este mundo para este mundo. El enigma mismo representado por el símbolo, es ahora tan sólo el modo de operar de la capacidad subjetiva en su trato con el mundo. Después, el siglo XIX, partirá de esta circunstancia cuando retome el concepto de símbolo.

La estructura del signo como la del símbolo –ahora, sólo como un signo especial– se mantendrá como algo dualista: su forma es la diferencia. Pero, ¿cuál es la unidad de la diferencia? Esta pregunta no se plantea mientras se trata del problema de una pura distinción de las cosas –las cuales se pueden observar (en tanto arte y naturaleza) como reales. Existen precisamente las imágenes de los paisajes y los paisajes, las narraciones y el desarrollo real de los acon-

[128] Véase, por ejemplo, los ya mencionados esfuerzos de Kant acerca de este término con la ayuda de la distinción esquemático/simbólico, con el objetivo de afirmar lo bello como símbolo (no como realización esquemática) de lo ético –en *Kritik der Urteilskraft* § 59. En este caso, lo que queda de la antigua riqueza de significados, es tan sólo el carácter indirecto de la relación entre la facultad interpretativa (aquí: razón) y la representación sensorial.

tecimientos. La diferencia se zanja mediante el requerimiento de similitud, mediante el reconocimiento del uno en el otro. Esto presupone naturalmente que lo designado por el signo no sea a su vez un mero signo. Y en ello consiste la complejidad, posible de alcanzar hasta ese momento. Sin embargo, ¿cómo se debe entender el hecho de que ahora se trate de un mundo divido en dos tipos de realidad: una realidad de las cosas y una realidad del lenguaje; una realidad de los sucesos individuales y una realidad estadística –o derivada por inducción; una realidad real y una realidad ficticia? ¿Y qué sucede si esta discrepancia se hace cada vez más aguda: si las semejanzas se reducen, si se duda de las posibilidades de acceso, si finalmente con Saussure uno debe declararse partidario de "l'arbitraire du signe"? La confianza de que los signos se refieran a una realidad primera, ¿no será ahora tan sólo un 'habit' como afirma Hume es la conclusión inductiva, o John Austin respecto de la norma jurídica? O como lo sugiere Kant, ¿tan sólo el reflejo de la presión de la acción para comenzar a agotar las posibilidades de conocimiento? O ¿no se referirán los signos tan sólo a otros signos –y la evidente referencia a la inmediatez de la realidad no será acaso acrítica, sin preguntas?[129] O finalmente, ¿no se tratará tan sólo de lo inevitable del corte –de la 'escritura' (Derrida), de la delimitación–, sin el cual ningún observador puede observar?

No planteamos estas preguntas para contestarlas; tan sólo nos sirven como indicadores de las tendencias. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, el sistema del arte se encuentra dentro de una sociedad capaz de entablar estas preguntas –y esto con una distancia abismal respecto de la vieja discusión de los universales en la cual se trataba tan sólo de la primacía de uno de los lados. Kant por ejemplo –en el ducto de su crítica trascendental de acceso al mundo–, libra la idea de que la estética debe manejar los signos de manera objetivamente acertada. Ya habíamos mencionado la nueva versión

[129] Así frente al trasfondo de una tradición teórica existencialista, pragmatista, filosófica orientada hacia la vida, Josef Simon, *Philosophie des Zeichens*, Berlín 1989.

de Kant acerca de lo simbólico. La instancia del juicio estético se llama ahora '*espíritu*' (a diferencia de razón); los criterios se llaman 'ideas estéticas' (a diferencia de las ideas racionales),[130] cuya función, sin embargo, no es de nuevo la simbolización del trasfondo del mundo, sino la 'estimulación de las facultades afectivas'[131] –teóricamente descritas de modo poco puntual. El desarrollo posterior pasa por alto esta circunstancia y esto, no en último término, por el radicalismo que el problema consigue en la relación entre autorreferencia y heterorreferencia.

Por eso el Romanticismo puede hablar tanto de signo como de alegoría –con una cierta preferencia por el primero. Sin embargo, su problema ya no es el de la analogía del ser y de la utilización eventualmente errónea de los signos naturalmente asegurados. El Romanticismo reacciona a los excedentes y a las inseguridades de la comunicación surgidos de la diferenciación del sistema/arte. Por lo tanto su problema es la intersubjetividad condensada en la relación del sujeto consigo mismo. Esto y sólo esto es lo que se refleja en la relación con la naturaleza.[132] En el transcurso del siglo XIX se convertirá en un simbolismo tendente a representarse como auto complaciente.

En una sociedad cuya epistemología puede cultivar el 'constructivismo radical', y en la semiología (incluyendo la teoría del lenguaje), la doctrina de los signos sin referencia, el arte no podrá justificar la selección de sus formas a través de las heterorreferencias y tampoco haciendo 'abstracción' de ellas. En el Idealismo alemán y en el Romanticismo el arte ya se había empezado a avivar mediante la reflexión de la idea de lo bello; es decir, el arte –si no

[130] Cfr. *Kritik der Urteilskraft* § 49.

[131] "Geist in ästhetischer Bedeutung heisst das belebende Prinzip im Gemüthe", formula Kant en *op. cit.*

[132] No obstante, *vid.* también Paul de Man, "The Rethoric of Temporality", en: *Blindness and Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, 2ª edición Londres 1983, pp. 187-228, acentuando el hecho de que la temporalidad se hace problemática y de la necesidad de la "naturaleza" como estabilizador temporal de la experiencia subjetiva.

todo, sí al menos el área central de la poesía– había empezado a fundamentarse de manera autorreferencial. Ahora lo simbólico de la obra de arte se referirá a la diferencia con respecto a la idea inalcanzable manifestada en la apariencia de los sentidos, y el sufrimiento aparejado. Con la fórmula 'espíritu' se anticipa la 'autopoiesis'.[133] Sin embargo muy pronto esto resulta poco informativo. Por ello, la solución ya se puede encontrar tan sólo en la combinación de formas en cuanto tal, en la corrección bajo circunstancias difíciles, es decir, en el hecho de que las distinciones concierten con las distinciones.

Bajo condiciones tan fuertemente modificadas, el concepto de lo simbólico adopta también un sentido nuevo. Algunos, por cierto, insisten en buscar aquí una alianza *non santa* con la religión –la cual por su parte espera sacar provecho de 'renouveaus' de esta índole. Pero también existe (de acuerdo con la época) una versión nueva del problema de la diferencia, a la cual se refiere el símbolo. Ésta es al parecer la diferencia entre significante (*signifiant*) y significado (*signifié*): diferencia analizada desde preferencias teóricas (o más bien pragmáticas o más bien estructuralistas), dependiendo si se sigue a Pierce o a Saussure. Pero en la medida en que esta diferencia no puede resolverse ni operativa ni figurativamente, el signo mismo (*signe*) se convierte en la unidad de la diferencia entre el significado y el significante. Pero entonces, ¿qué es este signo? ¿Unidad, o diferencia? O ¿únicamente un momento del proceso?[134] Pero, ¿cómo se puede reproducir la unidad (de la unidad de la diferencia) en un trazo contrario al realizado por una *re-entry*?[135]

[133] "Eine höhere Philosophie zeigt uns, dass nie etwas von aussen in ihn hineinkommt, dass er nichts als reine Tätigkeit ist", se puede leer acerca del espíritu en August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre* (= tomo 1 de las *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*), citado según la edición Stuttgart 1963, p. 25.

[134] "Il s'agit", opina Kristeva en *op. cit.*, p. 244, acerca de la literatura al final del siglo XIX y en la transición al siglo XX, "d'un passage de la dualité (du signe) à la productivité (trans-signe)".

[135] Posiblemente aquí se puede citar nuevamente a Spencer Brown: "Let there be a form distinct from the form. Let the mark of the distinction be

Mientras los signos aún referían, se podían imaginar 'diferencias de niveles': sintaxis y semántica por ejemplo. También la estructura clásica del relato posibilitaba una separación y enlace de planos: narración e historia narrada. Aquello que en la obra de arte debía permanecer invisible pudo luego encuadrarse en esta diferencia de niveles –la cual se utilizó para obnubilar su propia unidad y, con ello, el mundo. Con el derrumbe de la separación de niveles, con el caos intencional del tipo Tristram Shandy, se pudo todavía señalar que esto en realidad era así. El oscuro carácter del trasfondo ya no se simboliza en el sentido antiguo: desaparece en la diferencia de planos para luego ya tan sólo dejar que la diferencia se colapse mediante la paradojización. La separación intacta (pero posible de sabotear) de niveles logra precisamente lo que se espera del arte: lograr visibilidad mediante invisibilidad. No obstante esta forma de solución del problema permanecía todavía sujeta a la capacidad de distinguir planos, a la referencia de los signos y a los arreglos relacionados con todo ello. Pero cuando esta distinción (entre separación y sabotaje de la separación) se hace notoria y se convierte en repertorio normal de los medidos artísticos (el narrador que aparece en el relato precisamente *porque* no debe), entonces ¿dónde estamos? ¿Qué es pues lo posible si se parte de este hecho?

Si esta diferencia se reflexiona, se presenta de nuevo el concepto de símbolo. Símbolo es según esto un signo que refleja la función del signo: se coloca en el lugar de la paradoja para hacer posible su operación. Sólo entreviendo una solución como ésta se hace comprensible por qué el siglo XIX favorece nuevamente el concepto de símbolo. En el Romanticismo el retorno de lo simbólico ya no evoca a Dios –que se ha vuelto tema de la religión;[136] evoca la unidad inalcanzable, y por eso la utilización del símbolo se vuelve autodes-

---

copied out of the form into such another form. Call any such copy of the mark a token of the mark" (*Laws of Form* en *op. cit.*, p. 4). Y sin la realización de estas indicaciones, *ya no se avanza más*.

[136] Compare Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion I, Werke* tomo 16, Frankfort 1969, sobre todo pp. 101 y ss.

tructiva.[137] Según esto el símbolo sería la designación de una combinación de formas –que dispone únicamente de distinciones propias y hace referencia a algo que no puede señalar. En último término lo que se intenta simbolizar es por consiguiente la *re-entry* de la forma en la forma. Por eso el símbolo no es tan sólo signo de lo excluido, sino signo de lo indesignable de lo excluido –dotado además de máxima libertad en la selección interna de la forma. De esta manera, el símbolo representaría de nuevo –aunque en un contexto enteramente distinto– la observación del mundo inobservable.

En el presente es difícil evaluar si tanto el experimento de enlazar distinciones con distinciones para lograr así efectos de 'sinergia' (como la admisión de combinaciones de formas libremente escogidas que luego exigirán concordancia), aportan mayor complejidad –y si mucho de lo anteriormente posible ya no tiene cabida. Después de impulsos de complejidad de esta naturaleza, la evolución normalmente debe comenzar de manera pequeña, debe probar nuevas posibilidades sobre una base relativamente simple –sin que la evolución brinde la garantía de su logro. En todo caso reducirse a lo formal, a lo mínimo, a lo radicalmente simplificado, no podrá ser una respuesta duradera. Antes bien, se daría nuevamente la tendencia de exigir de la obra de arte individual el máximo de complejidad.

VIII

En un contexto autopoiético de funciones, prácticamente ningún sistema reúne modos de operación tan heterogéneos como el

[137] Cfr. Paul de Man, *The Rethoric of Romanticism*, Nueva York 1984. Y de Man también hace visible la consecuencia: que se debe responder a la desconstrucción de lo simbólico nuevamente, como ya se había hecho en la temprana Edad Moderna, con las figuras (conscientes de la distancia) de la alegoría –si no en el arte mismo, sí en el "Literary Criticism". *Vid.* Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven 1979.

sistema del arte. La razón está en su base material tan diversa: artes plásticas, arte textual, música. El supuesto de una unidad originaria del arte disuelta luego en formas de realización de diferentes géneros, es pura especulación.[138] La historia tradicional del arte transmite más bien la impresión de partir de la diversidad de géneros y ni siquiera se le ocurre pensar en una 'unidad omniabarcadora'. En la Edad Media (hasta el Renacimiento) existe una emblemática a emplearse en distintos tipos de arte y expresa algo que va más allá.[139] Además de estas referencias explícitas, en la música y en la arquitectura (hasta llegar a Palladio) se encuentran referencias secretas (y mantenidas en secreto) de sentido, y también en la doctrina cósmico matemática de las proporciones tematizada en la poesía. Existe la fórmula (citada frecuentemente) 'ut pictura poesis erit' (Horacio) y la comparación que se deriva de allí entre poesía y pintura.[140]

[138] August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, citado según los *Kritsche Schriften und Briefe* II (editor Edgar Lohner), Stuttgart 1963, había pensado poder identificar la unidad originaria en el arte de la danza, ya que hace uso de espacio y tiempo. Se podría pensar también en el ornamento (vid. pp. 193 y ss.)

[139] Acerca de ello, Mary M. Davis, *Essai sur la symbolique romaine*, París 1955, sobre todo p. 173.

[140] "La pittura è proprio posia, cioè invenzione la qual fa apparere quello, que non è", se puede leer en Pino en *op. cit.*, 1548/1960, p. 115. Típicamente se encuentra también que la cita de Horacio se interprete como *indicación de que se imite* –por ejemplo Pomponius Gauricus, *Super arte poetica Horatii*, alrededor de 1510, citado según la reimpresión de la edición 1541, Munich 1969, fol. D II "Poesis immitari debet picturam." Sin embargo, la comparacion se remonta a Simonides, es decir que es más antigua que la doctrina platónico/aristotélica de la mímesis. Resumiendo Rensselaer W. Lee, "Ut pictura poesis: The Humanistic Tradition of Painting", *Art Bulletin* 22 (1940), p.197-269, quien asocia la popularidad de esta fórmula con la tradición humanista interesada en la acción humana. Esto explica su suplantación por los diferentes intereses naturales del siglo XVIII. Luego, el "Laokoon" de Lessing realzará los límites de esta comparación distinguiendo los medios correspondientes de imagen y sonido. Y la crítica de Lessing por parte de Herder mostrará la conclusión de la acción a partir de la sucesión (en la poesía). *Vid.* el *Erstes Kritisches Wäldchen*, sobre todo los párrafos 16 y 17, citado de acuerdo a *Herders Sämmtliche Werke* (edit. Suphan) tomo 3, Berlín 1878, pp. 133 y ss.

Existe también la determinación (utilizada de manera relativamente amplia) de algunos tipos de arte como mímesis/*imitatio*. Sin embargo estas concordancias no determinan todo (y tampoco tan sólo) lo que hoy se entiende por 'arte', además de integrar la referencia (en parte explícita y en parte 'secreta'), imperceptible de la obra de arte, de su armonía externa con el mundo –la cual se abandona en la hermeticidad del Renacimiento después de una última floración.

Todo esto no se opone a una diferenciación puramente técnico artesanal de las artes, aunque es precisamente en este plano donde se fijan sus diferencias. A consecuencia de ello, el arte es concebido como 'habitus' del artista[141] –y no como provincia de sentido que se delimita hacia afuera. En vista de estas diferencias tan notorias, existe en la actualidad un escepticismo que rechaza la idea de un sistema homogéneo del arte cuando se trata por ejemplo de la pregunta de si el sistema de la literatura se debe considerar como parte del sistema del arte.[142] Con esto también se defienden las distintas distinciones académicas (materias, academias, facultades) para impedir la formación a la vez como pintor y escultor, como poeta y músico, como bailarín y actor.

Sin embargo, no pueden ignorarse los contextos (pues hoy ya no se justifican religiosa o cósmicamente) que residen en la obra de arte misma. Esto lleva a la hipótesis de que el origen de la unidad del arte tuvo lugar en el transcurso de la diferenciación funcional del sistema/arte, a partir de la cual arranca su fundamento. Históricamente es apenas en la segunda mitad del siglo XVIII donde se alcanza la idea de la unidad del sistema, y esto modifica la referencia de la reflexión. Hasta entonces se habla de *Beaux Arts* o de arte bello; de esta manera la designación del producto se utiliza como designación

[141] Cfr. Federico Zuccaro, *L'idea dei Pittori, Scultori ed Architetti*, Torino 1607, citado de acuerdo a la reimpresión en *Scritti d'arte Federico Zuccaro*, Florencia 1961, pp. 143-312 (168): "L'arte è un habito operativo".

[142] Una expresión completamente habitual es, por ejemplo: "arte y literatura".

de la producción del producto.[143] Se abandona la integración de lo moralmente bello y la idea de que lo decisivo reside en la imitación. Sólo desde entonces la teoría de la reflexión firmará como estética.[144]

Como consecuencia de este viraje trascendental en las relaciones de ordenamiento, surgen las características que permiten hablar de literatura y de pintura moderna,[145] y señalar las contexturas debidas al desarrollo del tempo y al impulso de superación del arte en general, por ejemplo, el contexto de la música atonal, la pintura cubista, la producción del texto que no toma en cuenta el conocimiento previo (ni la velocidad de lectura) del lector promedio e incluso sabotea conscientemente esas disposiciones. Cuando el Romanticismo habla de 'poesía', se refiere a algo completamente distinto de lo que tenía en mente la poesía antigua. Aquí, en todo caso, toma la delantera el arte textual, pero, en último término se trata (como se puede ver en la música y en la pintura posclásica) de lo ficticio: esa disposición propia del arte respecto de la distinción entre realidad y ficción.

En la historiografía del arte las cesuras se colocan de otra manera, sobre todo cuando se permanece dentro de los tipos de arte. Así, lo decisivo en la pintura parece estar, con los holandeses, en la dignificación de las escenas cotidianas, o en la literatura, en realzar, para la novela del siglo XVIII, la individualidad y con ello los carac-

[143] Esto lo consideramos como señalamiento de una re-formación que actualmente se denomina como autopoiesis. Seguramente no se trata tan sólo de un error gramatical como, por ejemplo, "comerciante ahumado de pescado".

[144] Véase acerca de este desarrollo sobre todo Paul Oscar Kristeller, *The Modern System of the Arts* (1951), cit. según la edición de: *Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts*, Nueva York 1965, pp. 163-227. Cfr. también Gunter Scholz, "Der Weg zum Kunstsystem des Deutschen Idealismus", en: Walter Jaeschke/Helmut Holzhey (edit.), *Früher Idealismus und Frühromantik: Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Hamburgo 1990, pp. 12-29; Plumpe en *loc. cit.*, (1993), pp. 25 y ss.

[145] En este lugar, se debería añadir posiblemente que la célebre "Querelle des Anciens et Modernes" a finales del siglo XVII, encontró su dificultad precisamente en que trataba de abarcar las ciencias, los desarrollos tecnológicos y aquello que luego se separará como bellas artes. Y bajo estas condiciones, los juicios históricos-comparativos naturalmente son difíciles y controversiales.

teres decididamente variados –a lo cual reacciona el *flirt* con la figura del doble. En estos cambios se encuentran evidentemente asimilaciones que remiten a cambios socio estructurales. Aunque, de manera típica, pasan inadvertidos viejos fenómenos de rango y de orden doméstico, de relaciones clientelares o regionales. Sin embargo, ésta no es una explicación suficiente: no explica mayormente por qué en definitiva todo se pueda pintar o narrar. La tendencia de la obra de arte hacia la singularidad al extender su significación temática presupone la diferenciación del sistema autónomo del arte. El sistema del arte (con su particularidad y apertura temática, con su concreción operativa y con su insujeción) es también aquello que se copia hacia adentro de cada *obra de arte* individual. Pero si esto se posibilita por medio de la reproducción de los límites del sistema (lo cual se efectúa en *cada obra* particular y en *todas* las operaciones específicas de observación del arte) entonces ya no importa la materialización de la observación. Tanto ahora como antes, se podrán distinguir las oportunidades ofrecidas por el material y de allí podrán resultar posibilidades más evidentes (o menos evidentes) para la realización de arte. No obstante, si a consecuencia de ello se diferencia un sistema de la literatura (de la música, de las artes plásticas) será tan sólo entonces como sistema parcial del sistema del arte.

La ventaja de esta concepción es la de permitir la indagación –dentro del proceso de diferenciación del sistema del arte– sobre quién en los tipos de arte se encarga del impulso 'rector del cambio'. Queda a la mano suponer si el arte textual (poesía) asume el rol decisivo en el proceso de diferenciación frente a las pretensiones de verdad de las ciencias temprano modernas –aunque la pintura manierista con su distorsión de formas deja en claro su desinterés por la verdad en el sentido ordinario. Es en el frente literario donde más fácilmente se presentan y donde deben rechazarse las exigencias de verdad en interés de lograr un ámbito de afirmaciones propio del arte.[146] De manera opuesta (rechazando la estrechez de lo artística-

[146] Regresaremos nuevamente a ello en el capítulo sobre la autodescripción del sistema del arte.

mente aceptable alrededor de 1900), son la música y la pintura quienes asumen el rol decisivo de impugnar las tradiciones obligatorias del arte –a diferencia de una mera historia de las formas: la música rechazando la tonalidad, la pintura rechazando las similitudes figurativas. En caso de confirmarse estas hipótesis, se le podría adjudicar una función de impulso a la diversidad de géneros, dentro del proceso evolutivo de diferenciación del sistema del arte. A semejanza de la diferenciación por Estados intra europea de la temprana Edad Moderna, en la diferenciación segmentaria del sistema se localiza la oportunidad de experimentar con pasos que vayan más allá. No es necesario cargar al sistema global con modificaciones y posibles fracasos; se puede empezar en áreas donde ya se perfilen probabilidades de éxito. La transición hacia el Estado soberano no se efectuó simultáneamente en toda Europa. La moderna metodología empírico matemática no revoluciona de inmediato la totalidad del conocimiento existente. El rompimiento de las ataduras de la imitación se inicia más por algunos géneros de arte que por otros. No obstante, avances vanguardistas de esta naturaleza comprueban y reproducen la unidad del correspondiente sistema de funciones: los segmentos menos fuertes acaban siendo afectados por los procesos de difusión y de esta manera se estimulan para experimentar con sus propias posibilidades.

La diversidad entre los muchos géneros de arte ofrece una salida en cierto modo natural (sin demasiadas condiciones previas) a la diferenciación por segmentos del sistema del arte; y de nuevo, de manera similar a la diversidad territorial en la política, o a la diversidad de campos de objetos en la ciencia. Con todo, se puede hablar de diferenciación por segmentos sólo si se presupone un sistema precisamente diferenciado de ese modo. La diferenciación-hacia-afuera y la diferenciación-hacia-dentro se condicionan mutuamente. Además habría que abandonar el presupuesto (difundido en paralelo con la idea de la educación de la nobleza) de que en los géneros de arte hubiera rangos, por ejemplo, formas puramente artesanales por un lado, y formas más elevadas (la poesía latina), por otro.[147] En

[147] Cfr. Kristeller en *op. cit.*, pp. 183 y ss.

todo caso, de manera equivalente a la diferenciación funcional, la relación interna de los géneros de arte vira de un orden correspondiente a las coordenadas sociales hacia cuestiones de igualdad y diversidad. En último término, este giro (de diferenciación interna por segmentos) posibilita que el sistema interrumpa sus correspondencias estructurales con el entorno y hace justicia, además, a la transición hacia la diferenciación por funciones. Esto coloca a la sociedad en una posición tal, que la diferenciación por Estados del sistema político no se puede apoyar en la diferenciación por géneros del sistema del arte, ni en la diferenciación de las disciplinas del sistema de la ciencia, ni en la diferenciación por mercados del sistema de la economía. De modo que todo sistema de funciones verifica su propia diferenciación únicamente en sí mismo y no en las diferenciaciones correspondientes del entorno. Cuando un orden (de ruptura de la simetría) como éste se impone a todo lo largo de la sociedad ya no es posible concebir el mundo como 'dividido', es decir, ya no es posible concebirlo cosmológicamente. Con ello se han creado las bases de una semántica policontextural con la que cada sistema/función tiene que arreglárselas a su manera.

IX

El arte produce directamente pocos efectos en otros sistemas de funciones, por consiguiente, existen pocas resistencias sobre la diferenciación y autonomía del arte. Al parecer, los casos que saltan a la vista típicamente se manifiestan cuando otros sistemas funcionales no reconocen y no aceptan su propia especificación funcional: de ahí que perciban los desarrollos del sistema/arte como extralimitaciones o como logros erróneos necesitados de control. Un caso conocido es el de la Iglesia católica en el curso de la Contrarreforma o, con mayor precisión, inmediatamente después del Concilio de Trento; [148]

[148] Véase la representación del catolicismo como historia religiosa de éxitos en Charles Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et*

otro, las reacciones políticas de los regímenes totalitarios del siglo XX: sobre todo la Unión Soviética y la Alemania nacional-socialista.

En la Edad Media, los temas del arte habían sido mayormente temas religiosos –bíblicos o de leyendas de santos. Estos temas se asumían como conocidos. Por eso el arte plástico servía, por un lado, a la instrucción, pero, por otro, sobre todo a la conservación y actualización de la memoria.[149] Lo mismo es válido para las sagradas escenas representadas en la Iglesia misma: Nacimiento de Jesús, Getsemaní, Crucifixión, Resurrección. Quien conocía (y reconocía) la escena, podía colmarla con detalles propios: para él era sólo cosa de revivirla al contemplar las imágenes.[150] Esto presuponía claridad en su construcción y una insignificante individualización de las personas y de su entorno, además, la omisión de todos aquellos detalles que llevaban al desconcierto. Todo intento de novedad o de experimentar con efectos estéticos, debió perturbar esta finalidad (siempre predominante) de

les beaux-arts chez les peuples catoliques, París 1884. Reimpresión Ginebra 1969. Un cuadro diferenciado se encuentra en Federico Zeri, *Pittura e Controriforma: L'arte senza tempo" di Scipione da Gaeta*, Turín 1957; además con análisis detallados de los cuadros, estructurados temáticamente, véase Emile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente: Etude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle, du XVIIIe siècle*, París 1932. Acerca de las intromisiones correspondientes en el lado protestante que, sin embargo, no se dirigen contra las audacias artístico-innovativas, sino, a la manera del viejo Testamento, contra la idolatría y la desviación de la devoción obligatoria de los asistentes a los servicios de la iglesia, véase John Phillips, *The Reformation of Images: The Destruction of Art in England*, 1535-1660, Berkley 1973, y acerca de las consecuencias hasta el siglo XVIII, Iain Pears, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1786*, New Haven 1988, pp. 41 y ss. Para un correspondiente rechazo del teatro, *vid.* Russell Fraser, *The War against Poetry*, Princeton 1970, sobre todo pp. 29 y ss.; Jean-Christophe Agnew, *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought*, 1550-1750, Cambridge Inglaterra 1986.

149 En la terminología neurofisiológica actual se podría hablar también de "impregnación" repetida de las células liberadas. Así Heinz von Foerster, *Das Gedächtnis: Eine quantenphysikalische Untersuchung*, Viena 1948.

150 Acerca de ello, Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, tr. al alemán, Frankfort 1977, pp. 55 y ss.

las imágenes. Algo enteramente parecido es válido para el caso de la poesía cortesana presentada oralmente, para la lírica, para los poemas épicos; y esto aun cuando ya existían versiones escritas. No obstante, la incipiente diferenciación del sistema del arte y la allí aventajada personalización del nombre de los artistas (su reputación, su idea de imagen y todo lo relacionado con ello), provocan problemas en el siglo XV los cuales se discuten caso por caso en el sistema de patronazgo.

Modificaciones semejantes se observan en el ámbito del arte textual. En la Edad Media, las discusiones sobre los temas, las cuestiones polémicas de retórica, la poesía, habían sido casi obligadamente discusiones intra religiosas; tan sólo porque eran sobre todo los clérigos quienes sabían leer y escribir. El cristianismo se tenía que defender frente a las creencias de la magia, de los milagros del pueblo, y frente a las exigencias que le interponían a la fe las antiguas mitologías –en caso de haberse divulgado. Esto cambia cuando se recupera el acceso al arte antiguo con el descubrimiento de que ya había existido una perfección digna de ser copiada *en este mundo* y, luego, con la imprenta lo cual significó el anonimato del público lector y el incremento de las discusiones típicas de la literatura, por ejemplo, si se ha comprendido correctamente la poesía de Aristóteles. De las divergencias de opinión acerca del valor poético de la 'meraviglia' ya no se siguen peligros para la fe religiosa.[151] Enseguida, bajo criterios propios de la poesía (siguiendo a Tasso, por ejemplo), se puede discutir todavía si el mandato poético de 'verisimilitudo' permite utilizar mitologías paganas o si requiere limitarse a la tradición cristiana –de por sí creíble. El obispo Minturno escribe mientras participa en el Concilio de Trento[152] su opinión acerca de las cuestiones de poesía, y distingue perfectamente entre religión y arte poético. Dentro de la religión este 'entusiasmo' es juzgado negativamente como autoengaño de la inspiración divina y como motivo de conflictos; mientras que en la literatura sobre la litera-

[151] Sobre la cual informa explícitamente Baxter Hathaway, *Marvels and Commonplaces: Renaissance Literary Criticism*, New York 1968.

[152] Así Hathaway en *op. cit.*, p. 117, compárese también pp. 133 y ss.

tura predomina un juicio positivo sin temer conflictos con la religión –a lo sumo se hace referencia a las musas.[153] Ahora, las posibles interferencias del sistema religioso con el sistema del arte ocupan el lugar de las divergencias teológicas internas, principalmente en referencia a las artes sensualmente seductoras de pintura y música.

Sólo hasta la segunda mitad del siglo XVI se originan reacciones políticas precisas por parte de la Iglesia. Los disturbios religiosos y los cismas habían llevado a prestar mayor atención a las diferencias confesionales y a los problemas educativos. La fe 'correcta' debía ser consolidada y supervisada organizacionalmente: esfuerzos emprendidos en el ámbito católico, sobre todo por los jesuitas. Se decidió a favor de la resistencia contra la presión innovadora del sistema del arte. No obstante en el siglo XVI ya había comenzado irreversiblemente la diferenciación del arte. A pesar de toda la crítica religiosa contra la nueva invención de imágenes, ya no se podía regresar a la imagen de culto como forma dominante. Antes bien se tuvo que partir del hecho de que el arte como tal no era ningún fenómeno religioso. Sin embargo, precisamente a partir de aquí resultó el problema de qué arte era el adecuado para la misa de la Iglesia, y para ello el protestantismo y la Iglesia católica encontraron respuestas diferentes.[154] La reencontrada obcecación del arte no se describe todavía como autonomía. Por eso, la discusión en la que se entrometió la Iglesia se encontraba todavía en el plano de la discusión de los programas. También dentro de la literatura relacionada con el arte existía oposición contra las libertades de un Miguel Ángel y contra el incipiente manierismo. No obstante las intromisiones de la Iglesia iban más lejos: exigían una moral rígida y una sujeción temática a la historia prescrita por la Iglesia.[155] En correspondencia

[153] Véase acerca de esta bifurcación, con muchos documentos provenientes de los siglos XVII y XVIII, Susie I. Tucker, *Enthusiasm: A Study in Semantic Change*, Cambridge Inglaterra 1972.

[154] Véase acerca de ello, Hans Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990, pp. 510 y ss.

[155] Hasta en los detalles: se objetará en contra del Juicio Final de Miguel Ángel los diablos sin cuernos, los ángeles sin alas, Cristo sin barbas, los besos

estas intromisiones se limitaban a lo que los artistas de la época concebían como *invenzione* y *disegno*. También la música permitida en la Iglesia cayó bajo estricto control con el fin de excluir el placer sensual. Además, se distinguía rigurosamente entre arte sacro y profano, supuestamente como reacción a un desarrollo, de cualquier manera imposible de impedir, pues había encontrado una aceptación demasiado entusiasta.[156] Correspondientemente, el arte sacro se orientaba a la 'devoción' y se separaba de la dinámica histórica de los estilos del arte.

El agudo contraste no perduró, sin embargo, mucho. Religión y arte encontraron pronto –al menos en el ámbito católico– un denominador común: el interés en producir la base afectiva de la vivencia y de la acción. Esto liberó la necesidad de ponerse de acuerdo acerca de los detalles de las figuras en los cuadros, siempre y cuando se observaran los límites de la decencia (*decorum*). *Decorum* es la fórmula empleada en el siglo XVII para limitar la arbitrariedad de todos los engaños, la arbitrariedad del arte, pero también la arbitrariedad del mercado, *sin depender de un anclaje religioso*. El decoro pudo confirmar de nuevo las diferencias ocasionadas por la estratificación. Alrededor de la mitad del siglo XVII, Tomás Hobbes (quien veía en el contrato la única posibilidad de asegurar el orden social contra el hecho del cambio de 'persona' por parte de los hom-

de los bienaventurados o, en general, la demasiada desnudez –aunque la teología apenas afirmaría que la resurrección tiene que ver con la ropa. Deben ser eliminadas aquellas figuras que no forman parte de la tradición de la historia de la iglesia, sino que están ubicadas dentro del cuadro solamente por motivos estéticos (ornamentales) para llenar los espacios vacíos. Las personas santas no se deben representar demasiado realistamente: ¿Desmayada, María, en la cruz? ¡No!, ella debe ser representanda de pie: *stabat*...

[156] Véanse los tratados de los dignatarios eclesiásticos publicados en el tomo 2 del *Trattati d'arte del Cinquecento*, de Paola Barocchi (edit.), especialmente Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de'pittori circa d'historie* (1564) y Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582). La mediocre calidad intelectual de estos tratados podría ser, por lo demás, indicio de que aquí se defiende una posición ya perdida.

bres y la posibilidad de ser distintos de lo que aparentan ser), disuelve también el decoro. Lo que quedó de la *imitatio* (en el antiguo sentido) fue la referencia a las sensaciones humanas y a la impresión dejada allí de lo desacostumbrado y, a pesar de ello, reconocible.

Lo que en retrospectiva se describe como 'barroco' es en muchos aspectos una combinación de directriz eclesiástica y sentido ya autónomo del arte –orientado hacia lo formal.[157] Con ello, los motivos secundarios (erótica, ascetismo, éxtasis y heroísmo, aprovechables tanto por la religión como por el arte), abren el camino para un nuevo acercamiento. Así se ocasionaron –como consecuencia de rigurosas medidas políticas de la Iglesia que intentaron influir mediante el derecho y la organización en la conciencia del artista–, obras de arte retrospectivamente clasificadas como *estilo artístico*. Aun en el ámbito más estrecho de la pintura eclesiástica se encuentra tanta capacidad técnica que en la actualidad puede ponerse en duda su inspiración religiosa.

Las intromisiones político estatales del siglo XX en el arte no repiten esto. Los ataques políticos contra el arte moderno encuentran una situación completamente diferente. La autonomía del arte ya se ha impuesto, ya es historia y precisamente historia de la que vive el arte: continuando, o –más característicamente– evitando, revolucionando, creando un nuevo comienzo. Entonces el poder político se usa para evitar este tipo de circunstancia y, en este caso, sólo queda la posibilidad de poner en escena lo políticamente requerido –lo cual ya no impresiona al arte mismo. La sociedad se ha decidido por la diferenciación autónoma de los sistemas. Entretanto el arte ha desarrollado posibilidades propias para defenderse de la enajenación extrema de la religión, de la política, de la producción masiva industrial –por ejemplo al distinguir entre arte y *Kitsch*.

[157] "L'extrême habilité des artistes fait douter de leur sincérité", anota Mâle, en *op. cit.*, p. IX.

V. AUTOORGANIZACIÓN: CODIFICACIÓN Y PROGRAMACIÓN

I

Se puede hablar de autoorganización cuando un sistema operativamente clausurado utiliza operaciones propias para construir estructuras que luego, a su vez, podrá reutilizar y modificar; o también, utilizar y olvidar. Las computadoras dependen de una programación externa, aunque se prevén programas que podrán alcanzar desarrollos propios. Los sistemas autopoiéticos producen por sí mismos sus propias estructuras y con ellas especifican sus propias operaciones: su determinabilidad está dada por las estructuras. Esto de ninguna manera excluye influencias causales del entorno. Algunos cuadros de Munch muestran huellas de lluvia, pues estuvieron expuestos a la intemperie delante de la casa, y esto incluso puede hasta llegar a gustar. Sin embargo, difícilmente se querrá decir con eso que la lluvia acabó de pintar el cuadro, y seguramente tampoco se procederá a comprobar el cambio de decisiones de la lluvia examinando las modificaciones de las estructuras en las formas del cuadro. Más bien la impresión que se suscita es la de un cuadro que no hubiera sido posible pintar de esa manera, o que posiblemente ni siquiera se hubiera podido pintar.

La autoorganización debe su posibilidad (su margen de acción) a la diferenciación del sistema. De manera correspondiente, el arte se observa a sí mismo con ayuda de la distinción entre realidad real y ficticia. La duplicación de la realidad crea su propio medio dentro del cual se hace posible (y necesaria) la fijación de formas –si se quiere reproducir el medio. La posibilidad y la necesidad de hacer

algo por iniciativa propia están estrechamente relacionadas. Los siguientes análisis se enlazan con esta conceptuación previamente establecida.

En el caso típico de los sistemas orientados por una función, llamamos código a la estructura fundamental que se produce (y reproduce) por medio de las operaciones del sistema. Con ello, a diferencia del concepto de código de la lingüística, se hace referencia a un esquematismo binario que sólo conoce dos valores y excluye terceros valores en el plano de la codificación.[1] Debe esperarse de un código 1) corresponder a la función del sistema indicado, es decir, traducir la función en una diferencia directriz; 2) ser completo en el sentido de la definición de Spencer Brown: "Distinction is perfect continence",[2] es decir no sólo distinguir entre bosque y prado, sino registrar en su totalidad el ámbito de funciones para el que es competente el sistema; 3) por tanto, hacia fuera, operar de manera selectiva, y 4) hacia adentro, de manera informativa sin quitarle al sistema capacidad de irritación; y 5) mantener el sistema abierto a la posibilidad de suplir programas –los cuales pueden ofrecer (y modificar) los criterios de decisión sobre el valor del código que debe entrar en consideración. Y luego todo esto expresarlo 6) en un código de preferencia, es decir, en una forma asimétrica en la que debe distinguirse entre un valor positivo y uno negativo. Con el valor positivo se puede empezar algo en el sistema, ya que por lo menos asegura una probabilidad condensada de aceptación. El valor negativo

[1] Véase, para el sistema de la ciencia Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfort 1990, sobre todo, pp. 194 ss.; para el sistema del derecho, Niklas Luhmann, "Die Codierung des Rechtssystems", *Rechtstheorie* 17 (1986), pp. 171-203; del mismo autor, *Das Recht der Gesellschaft*, Frankfort 1993, pp. 165 ss.; para el sistema educativo, Niklas Luhmann, "Codierung und Programmierung: Bildung und Selektion im Erziehungssystem", en: del mismo autor, *Soziologische Aufklärung* tomo 4, Opladen 1987, pp. 182-201; para el sistema de la economía, Niklas Luhmann, *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfort 1988; pp. 84 ss., 187 ss. y *passim*; para el sistema del tratamiento de los enfermos, Niklas Luhmann, "Der medizinische Code", en: del mismo autor, *Soziologische Aufklärung* tomo 5, Opladen 1990, pp. 183-195.

[2] George Spencer Brown, *Laws of Form*, reimpresión New York 1979, p. 1.

sirve como valor de reflexión para controlar con cuáles programas se puede canjear la promesa de sentido del valor positivo.

Se puede discutir sobre la existencia de un 'tertium non datur' para el análisis lógico de las obras de arte, aunque esto sea válido para la unidad de todo lo que ha sido distinguido.[3] La obra de arte o bien no existe en absoluto, o es un procesamiento de distinciones, o es un cero, o es un 'doble' (Kristeva); en todo caso, ninguna unidad simple que pudiera negarse con un solo trazo. Aunque, a lo mejor, esto pudiera estar formulado de manera precipitada puesto que también un 'doble' se podría negar (o tomar como base) para la exclusión de terceras posibilidades. Por consiguiente, la pregunta de cómo se comprende lógicamente la autonomía tiene un alcance más profundo. Siempre que un sistema (o una obra) quiera afirmar su propia autonomía, debe también incluir (y poder negar como posibilidad) la negación de la autonomía. Si el sistema no sólo quiere ser autónomo, sino observarse y describirse como autónomo, debe tomar medidas adicionales para aceptar el propio código y no rechazarlo.[4] Esto debido a que la sociedad prevé otros sistemas/función codificados de otra manera y, por ello, como sociedad, opera tan sólo de modo 'policontextural'. Veremos que esto se refiere a la posición clásica de la idea de lo 'bello' –la cual no puede distinguir entre operaciones disyuncionales y operaciones transyuncionales, y sustenta la diferencia de bello (positivo) y feo (negativo) sobre la

[3] Véase, p. ej., Julia Kristeva, "Poésie et négativité", en: *Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, París 1969, pp. 246-277 explícitamente p. 265), además p. 150 ss. Con ello, el "cero" no tiene en absoluto la función de una negación del sentido. Al contrario: precisamente trata de excluir la ausencia de sentido.

[4] Gotthard Günther llama al procesamiento de las distinciones (*acceptance/rejection*) con respecto a la disyunción primaria positivo/negativo, "transjunctional operations". Y considera necesaria para el tratamiento lógico de esta posibilidad, una lógica plurivalente más rica en estructuras que pueda disolver las paradojas que se generarían con una lógica que es sólo bivalente. Véase: "Cybernetic Ontology and Transjunctional Operations", en: Gotthard Günther, *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik* tomo 1, Hamburgo 1976, pp. 249-328.

idea de valor de la belleza misma; para luego concluir que debe considerar la belleza misma como bella.

Por lo pronto debemos abocarnos al simple código binario. Por código entendemos una estructura entre otras –una estructura que posibilita reconocer las operaciones del sistema, sin por ello ser capaz de representar la unidad del sistema sin paradojas. Entonces queda la pregunta: ¿conoce también el sistema del arte un código con el cual reconocer lo que es arte, o pretende ser arte?

Los códigos son distinciones, es decir, formas con que se equipa la observación. Esto significa también que son estructuras móviles cuya aplicación necesariamente cambia de situación a situación. Por eso el código no es una afirmación sobre la esencia. Independientemente de qué palabras se utilicen para designar el código (volveremos de inmediato sobre ello), el código cumple una función indispensable para la diferenciación de los sistemas debido a su estructura binaria y a su clausura; así como el código sí/no del lenguaje cumple una función indispensable para el surgimiento de la sociedad. La obsesión típica de todas las altas culturas por la 'jerarquía' como condición imprescindible del orden (así como el reconocimiento de tan sólo dos valores reducido a la pura lógica), ocultó este significado primordial de la codificación –y aun actualmente son necesarias algunas palabras aclaratorias.

Los códigos tienen la función simultánea de simbolizar e interrumpir la circularidad basal de la autoimplicación de todos los sistemas autopoiéticos. Este conocimiento vuelve obsoleta la clásica objeción contra las tautologías: la 'petitio principii'. En el código se simboliza y, al mismo tiempo, se maneja como si fuera un fenómeno especial el cortocircuito de la autorreferencia. La negación requiere la operación positiva del 'crossing' ('switching'), la posición equivale a la negación negada. De esta manera el código se contiene a sí mismo, y a nada más. Sin embargo, la distinción entre los dos valores sirve también para interrumpir la circularidad y para incorporar asimetrías, es decir, para generar sistemas. Se debe buscar información adicional para poder distinguir entre el valor positivo y el negativo. Dicho de otra manera, se pueden integrar con-

dicionamientos que decidan bajo qué condiciones hay que escoger determinado valor: únicamente mediante estos condicionamientos de 'si esto/entonces esto' (para los cuales son válidas las excepciones o la necesidad de interpretación), se forma un sistema que se organiza a sí mismo.[5] Desde un punto de vista abstracto, el código es únicamente una disposición invariante de interrupción. No obstante cuando esta interrupción se da (y siempre se da por razón del lenguaje) el sistema crece y se enriquece de manera históricamente irreversible con complejidad: primero debido a las casualidades y luego debido a la autoorganización.

En la realización de esta auto-asimetría (que no deshace la circularidad sino precisamente la utiliza) surge el tiempo.[6] Se necesita tiempo para cruzar la frontera entre ambos valores y para la operación que logra esto. Cuando está establecido el código, el tiempo implícitamente previsto se desarrolla en dirección a un esquema explícitamente previsto de observación. Por un lado, el sistema necesita memoria para conocer la respectiva situación de salida; por otro, se comporta de manera bi-estable al obligarse a oscilar continuamente entre sus dos valores y formar un futuro abierto al no mantener fijo uno de ellos. Por tanto la auto-observación de un sistema de esta naturaleza debe utilizar el presente de manera operativamente actualizada para distinguir entre pasado y futuro.

Por ello es absolutamente inimaginable que el sistema del arte hubiera podido surgir sin codificación. Además el código ofrece la posibilidad de señalar la particularidad de un sistema (aquí, el arte) mediante la distinción entre su código particular y los códigos de otros sistemas. A diferencia de otras distinciones, los códigos responden al problema de reconocer a qué sistema pertenecen las operaciones, y para eso deben mostrar propiedades especiales.

[5] "If conditionality is an essential component in the concept of organization", se puede leer en W. Ross Ashby, "Principles of the Self-Organizing System", citado según la impresión de Walter Buckley (comp.), *Modern Systems Research for the Behavioral Scientist: A Sourcebook*, Chicago 1968, pp. 108-128 (109).

[6] Véase, acerca de ello, George Spencer Brown, "Selfreference, Distinctions and Time", *Teoría Sociológica* 1/2 (1993), pp. 47-53.

Sobre todo deben estar formulados tan abstractamente que sean capaces de informar a cualquier operación del sistema. Su reutilización debe servir de equivalente de la unidad del sistema: y todo esto sin quedar limitada la función de esa estructura móvil. El código existe únicamente cuando se utiliza para anticipar o retroceder hacia otras operaciones del mismo sistema. En comparación con otros sistemas, la peculiaridad del sistema/arte radica no tanto en los nombres de los valores del código, sino en ser la asimetría (condicionamiento, formación y utilización del tiempo) de la misma obra de arte, y en hacer innecesarios, en gran medida, (aunque sí posibles) los niveles intermedios, las reglas, las concepciones estilísticas.

A pesar de todas las dificultades de conferir a los valores del código del sistema/arte un nombre convincente (análogo al de verdadero/falso de la ciencia) se debe distinguir en todos los casos entre problemas de codificación y problemas de referencia, lo cual significa distinguir las distinciones respectivas.[7] Los problemas de referencia se presentan siempre con la distinción autorreferencia/heterorreferencia; en nuestro caso entre lo perteneciente al arte y lo no perteneciente al arte. Con ello la unidad (forma) de la distinción autorreferencia/heterorreferencia tiene la función de servir al sistema de concepción del mundo y, con ello, así mismo, de ocultar la función de la diferencia sistema/entorno, la cual se genera al operar. En cambio, los problemas de codificación tienen que ver con la diferencia valorativa de positivo/negativo, con la cual el sistema marca la pertenencia de las operaciones al sistema. Los problemas de codificación dividen la autorreferencia del sistema en aceptable-/no aceptable; es decir, estos problemas de codificación se refieren siempre al sistema mismo; para el entorno (que es como es) no se plantea la pregunta acerca de la aceptación. O dicho de otra manera, el sistema no tiene ninguna libertad en el entorno. Las distinciones de referencia y las distinciones de código (¡siempre distinciones!)

[7] Acerca de ello también, Niklas Luhmann, "Das Moderne der modernen Gesellschaft", en: del mismo autor, *Beobachtungen der Moderne*, Opladen 1992, pp. 11-49 (29 ss.).

se encuentran en una relación ortogonal entre sí. La remisión al entorno no puede por ello desempeñarse como valor negativo del sistema.[8] La distinción entre una obra de arte y cualquier otra cosa sirve tan sólo para limitar un espacio particular de observación y para llamar la atención de que aquí rigen relaciones de observación de tipo especial; y esto también cuando se incluye en apariencia el entorno: como una tina de baño, como un sonido que hay que oír cuando la música no suena, como un anuncio casi normal del periódico.

El sistema del arte debe estar codificado, debe presuponer un código propio imposible de ser superado dentro del sistema, pues en caso contrario no sería posible diferenciar las obras de arte como ámbito especial de observación. Esto sería válido aun en el caso de que la autodescripción del sistema/arte se orientara de modo tradicional por 'principios': se terminaría en la distinción de si una ejecución determinada corresponde a los principios. Si todo fuera aceptable (y nada fuera inaceptable) no sería posible distinguir entre arte y no-arte. Sin esta distinción no sería posible incluso sabotear la misma distinción. Si lo que se quiere es generar posibilidades de observación, entonces se debe comenzar con una distinción; y si lo que se quiere son determinadas posibilidades distinguibles de observación, se debe comenzar con una diferencia específica.

[8] De otra manera Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfort 1989, para lo literario/no literario; y Peter Fuchs, *Moderne Kommunikation: Zur Theorie des operativen Displacements*, Frankfort 1993, pp. 164 ss., para designar algo en calidad de arte (o no arte) como códigos de los sistemas correspondientes. Se debe admitir que la literatura o, de manera más general, el arte se debe diferenciar de este modo (¿de qué otra manera?) de otras cosas. Tampoco se puede negar que la vanguardia realza programáticamente esta distinción de la referencia. Sólo que esto, de acuerdo a mi opinión, no es suficiente para designar la estructura interna de *preferencia* que funciona como código. Con ello, el sistema del arte se expone a sí mismo a la distinción paradójica dentro/fuera, o también a la de universalismo/especificación. No obstante, un código debería generar además programas que "operacionalicen" la preferencia del sistema en el plano de las *operaciones*. Y precisamente en este aspecto, la distinción arte/no arte sigue siendo tan insatisfactoria como la distinción bello/feo.

La diferenciación del sistema/arte se muestra sobre todo en la autonomía, es decir, en el hecho de que su codificación sea distinguible. Esto es claro sobre todo en la relación entre estética y moral –lo que para Gottsched por el contrario era obligación todavía válida;[9] aunque aquí la moral sexual no es buen campo de ensayo, pues la moral misma (con toda la crítica a las licencias francesas) se encuentra todavía en transición. También la amplia discusión de teodicea (en referencia a Leibniz y al 'Cándido' de Voltaire) es más bien prueba de la necesidad de reformar las justificaciones morales, a lo cual luego reaccionarán Adam Smith, Kant y Bentham como prueba de un conflicto entre los códigos del arte y la moral, aunque el problema sea tratado más bien por oficio.[10] Lo 'bello' no necesariamente debe coincidir con lo moralmente bueno, e incluso no debe adquirir ninguna fuerza persuasiva a partir de una coincidencia de este tipo, sino debe convencer como arte mismo. Tampoco se puede hablar de cruce de la identificación de los códigos, como si ahora lo bello se debiera afirmar como autónomo sobre todo en el plano de las perversiones morales: el incesto por ejemplo. Más bien las distinciones se encuentran en una relación ortogonal (es decir indiferente) entre sí. Y dado que también se debe tomar distancia de la tradición cuya perspectiva es diferente, las formulaciones que la documentan son frecuentemente inseguras y ambiguas. En Friedrich Schlegel se lee por ejemplo: ¿"No hay una cierta (! N.L) perversidad en todo fragmento esencial de formación armónica"?* Y luego la señal amenazante –de moda en los estetas– de desprecio indiscriminado a todo lo que sea o huela a moral.[11] Aparentemente

[9] Compárese para un cuadro general, Niels Weber, *Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung Literarischer Kommunikation*, Opladen 1992.

[10] Por ejemplo, en las numerosas ambigüedades de las curricula autocomentadas en el William Lovell de Ludwig Tieck; y obviamente también en las reflexiones teóricas.

* "ist also nicht eine gewisse (!, N. L.) ästhetische Bosheit ein wesentliches Stück harmonischer Ausbildung?

[11] La primera cita viene de Lucinde, la segunda del ensayo *Acerca de Lessing*. Véase *Werke* en dos tomos, Berlín 1980, tomo 2, p. 35 y tomo 1, p. 110.

el problema radica en averiguárselas con la codificación múltiple (policontexturalidad) de la sociedad moderna, cuando todavía se permanece asido a la unidad del sujeto humano y a la lógica de tan sólo dos valores. Una posible salida está en reconocer y comunicar las codificaciones como paradojas: para la estética sobre todo en la forma de ironía; para la moral, en forma directa.[12]

No obstante, con estas delimitaciones aún no se ha ganado mucho para determinar los valores del código. En la estética clásica, los valores del código del arte se designaron como bello/feo, y en las obras de arte ciertamente se admitían también objetos feos.[13] En el Renacimiento, las tormentas (los incendios de las ciudades...) eran temas admirados por la pintura –los cuales más tarde se habrían de designar como sublimes. Para su representación se recurría a las mismas directrices de trabajo que para los objetos bellos y no, por ejemplo, a ninguna otra técnica como la de la perspectiva. Sin embargo, faltaba en absoluto un concepto de codificación relacionado con el modo de trabajar y con las decisiones del artista. Para formularlo con Herder, lo feo fue utilizado como 'idea secundaria'.[14] Por eso el concepto de belleza fue empleado con un sentido doble (y por eso paradójico): como opuesto a lo feo, y como juicio global de la relación entre lo bello y lo feo; en el plano, pues, figurativo y en el plano de la unidad de la obra de arte.

[12] "Moralität ohne Sinn für Paradoxie ist gemein.", constata Friedrich Schlegel, *Ideen* 76, citado según: *Werke*, en el lugar citado, tomo 1. , p. 272.

[13] No obstante, también se encuentran formulaciones que no se refieren a ideales o valores y, con ello, se acercan más a la comprensión actual de la coherencia. Compárese, p. ej., Giovanni Paolo Lomazzo 1590, p. 62: "differenze è quella cosa per la cuale si discerne, & avverisce l'amicitia, & l'inimicitia delle cose." Y además, p. 83: "Belezza non è altro che una certa gracia vivace & spirituale, la qual per il raggio divino prima s'infonde ne gl'Angeli in cui si vedeno le figure di qualuna sfera che si chiamano in loro essemplari, & l'idee; poi passa en gli animi, ove le figure si chiamano ragioni, & notitie; & finalemente nella materia ove si dicono imagini & forme."

[14] Así en el *Ersten Kritischen Wäldchen* con ejemplos de la Antigüedad. Véase, *Herders Sämtliche Werke* (editor Suphan), tomo 3, Berlin 1878, pp. 52 ss. (cita p. 59).

Por tanto, tampoco se podía distinguir entre codificación y programación: el plano de los objetos representados en la obra de arte no se distinguía claramente del plano de la codificación, aunque la representación de lo feo (malo, deformado) se justificaba en función del otro lado de la diferencia.[15] Por cierto, a partir del principio de la imitación se podía inferir que el arte podía representar ambos tipos de objetos,[16] y cuando se hablaba de 'adecuación' ('fitness'), esto no se refería al modo de operar, sino al de la cohesión de las partes con el todo.[17] No obstante Lessing considera lo feo tan sólo como el ir más allá de lo posible dentro del medio,[18] y el concepto de bello lo reserva para el juicio global de la obra de arte. Aun el Romanticismo utilizaba la formulación de contraste (bello/feo) en este sentido, aunque en el lado negativo se inclinaba a explicar lo feo por la 'rudeza' del gusto, por la corrupción de las costumbres, o por otras observaciones despectivas.[19]

[15] Véase, con un amplio alcance histórico, Hans Robert Jauss (comp.), *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen. Poetik und Hermeneutik* tomo III, Munich 1968.

[16] Así, por ejemplo, Henri Testelin, *Sentimens des plus Habiles Peintre sur la Pratique de la Peinture et Sculpture*, París 1696, pp. 39 y ss.

[17] Véase, p.ej., William Hogarth, *The Analysis of Beauty, Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londres 1753, citado según la edición Oxford 1955, pp. 32 ss., 61 ss. Aquí se encuentra el notable supuesto de que los principios de la creación de obras bellas (para Hogarth, formas del trazo de las líneas), no son en absoluto aplicables a los objetos feos, de modo que su representación (del todo admisible) requiere una desviación de los principios. La "waving line" necesaria para la belleza no es adecuada. (en *op. cit.*, pp. 67 s.). Compárese también la distinción al retratar (*trait*) personas (*noble/grossière*) de acuerdo a su "condition" social en Testelin, en *op. cit.*, sobre todo, pp. 12, 13, 17, 40.

[18] Así en: *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), citado según: *Lessings Werke* tomo 3, Leipzig-Viena, sin año, pp. 1-194.

[19] Véase Friedrich Schlegel, *Vom ästhetischen Wert der griechischen Komödie*, citado según *Werke in zwei Bänden*, Berlín 1980, tomo 1, pp. 3-14, sobre todo, p. 8 acentuando la diferenciación y la especialización del código: "Nichts verdient Tadel in einem Kunstwerk als Vergehungen wider die Schönheit und wider die Darstellung: das Hässliche und das Fehlerhafte." Nótese cómo aquí ya se establece la distinción entre el momento operativo y figurativo.

Actualmente es cada vez más difícil conservar –contra las continuas protestas del sistema mismo– estas designaciones (bello/feo) para designar el valor positivo (o negativo) del código.[20] Una razón importante podría ser la aplicación de estas designaciones no sólo a las obras de arte, sino a otros objetos: los seres humanos por ejemplo.[21] Estas designaciones –para conservar el paralelismo– se limitan al plano figurativo y no abarcan las operaciones de observación (creación, contemplación) de una obra de arte. Por consiguiente, al parecer su problema radica en que relacionan *criterios de evaluación* con *características descriptivas* de las obras de arte particulares –y a la inversa, infieren criterios generalizables a partir de dichas características. No obstante, con estos presupuestos no es posible separar el nivel de la codificación del de la programación– lo cual es típico de los sistemas funcionales de la sociedad moderna dada la 'positivación' de sus programas.

Se puede preguntar si los valores (bello/feo) se referían en realidad a los valores del código, es decir, a una relación de intercambio mediada por una negación. En todo caso, la Tradición no pudo distinguir entre función y codificación como formas distintas de determinación de la particularidad de un sistema. En la idea de belleza se juntaban ambas cosas, y aun a principios del siglo XX se tendía a definir los distintos órdenes de la vida social mediante la diversidad de los valores –establecidos de manera a priori. Se pretendía describir la diferenciación social más bien a través de la distinción de estos valores y no con la determinación exacta de su contra-valor –o del lado exterior de la forma. Además no quedaba claro si se hacía referencia a la belleza de las partes singulares (figuras) o

[20] Así sin embargo, Niklas Luhmann, "Ist Kunst codierbar?", en: del mismo autor, *Soziologische Aufklärung Band* 3, Opladen 1981, pp. 245-266.

[21] Decir que esto es posible sólo mediante las experiencias estéticas que ofrecen las obras de arte, aporta poco a la salvación de la terminología. Se puede dudar de esto, sobre todo, si se aplica a los seres humanos. Antes bien, las experiencias del arte podrían ayudar a reconocer la belleza de los hombres feos. Además, esta evasiva no ofrece ninguna información acerca de la especificidad de obras creadas que se vuelven capaces de servir como paradigmas de la belleza.

a la belleza de la obra misma.[22] Consecuentemente, la Tradición pensó como belleza la perfección de una obra –o dentro de una obra, el relieve, la distinción. Las obras de arte son simplemente bellas o no son obras de arte. En este caso ya no había necesidad de distinguir entre arte malogrado y todo aquello que en absoluto no pertenece al arte. Lo 'feo' pudo ser incluido en la obra de arte en la figura de rostros grotescos (tonos disonantes) sin disminuir la belleza de la obra; así como la cosmología general enseñaba que un mundo compuesto por cosas perfectas y menos perfectas (ángeles y piedras, hombres y mujeres) era más perfecto que cualquiera que contuviera tan sólo formas cumbres. Mientras tuvo validez el principio de la imitación, fue fácil encontrar el contrapeso: sólo había que concederle al arte representar lo bello y lo feo de acuerdo a la ornamentalidad interior de la obra artística.[23] Con este esquema de pensamiento se sugería considerar el arte como idealización de lo bello y de lo feo, en lo cual lo feo quedaba incluido para destacar contrastadamente la belleza de lo bello –por eso congruentemente se hablaba de 'bellas artes'. Así, para el Idealismo alemán la belleza es todavía idea (o 'ideal') en la cual convergen todos los opuestos[24] –y aun en el Romanticismo éste es un presupuesto incuestionable.[25]

[22] En Kant parece estar claro: "Man kann überhaupt Schönheit (sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein) den *Ausdruck* ästhetischer Ideen nennen; nur dass in der schönen Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Objekt veranlasst werden muss..." (*Kritik der Urteilskraft* § 51) sólo que poco después se habla de la belleza de la palabra, del tono (articulación, gesticulación y modulación).

[23] Véase, p. ej., Francis Hutcheson, *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design* (1725, 1738), citado según la edición de La Haya 1973, Sect. IV, II, p. 55.

[24] Schiller, por ejemplo, considera justificada la *unidad* de lo bello por el hecho de que puede existir solamente *un* equilibrio entre realidad y forma. Así en: *Über die Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, citado según Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke* Bd. 5, Munich 1976, p. 619. Compárese también Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, editado por Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Leipzig 1829, reimpresión Darmstadt 1973, sobre todo, pp. 47 ss.

[25] Por ejemplo, cuando August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre* (Vol. 1 de las *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*), citado según la edición

Posiblemente la idea de un valor supremo (y el hacer equivalente el valor positivo con el valor supremo del sistema) fue tan sólo una solución precaria de transición: semejante al modelo del concepto de Dios en el ámbito religioso. Después del fracaso de la búsqueda de los criterios 'objetivos', la objetividad de lo bello se pudo concebir tan sólo como círculo[26] –y con ello se deja a la historia la decisión acerca de qué formas convencen correspondientemente como bellas. De esta manera se pudo intentar salvar la unidad, aunque toda concreción de formas se base en distinciones. También se pudo evitar que apareciera como paradoja la unidad de la diferencia entre valor positivo y valor negativo. Hegel intentó por última vez proporcionar a este pensamiento la forma de un sistema filosófico. Sin embargo, en la actualidad cualquier análisis lógico insistirá en la diferencia de planos entre valor positivo y valor supremo. En la ya introducida terminología de Gotthard Günther esto significa que se deben separar las operaciones disyuntivas de las transyuntivas –y sus respectivos valores. Visto en retrospectiva, la idea de lo bello aparece precisamente en este aspecto como 'confusa', lo cual significa tan sólo que como valor supremo del sistema tenía la función de ocultar la paradoja.

Pero este subterfugio de la definición es inaceptable. Debe evitarse la concepción de una estructura teleológica de las operaciones del sistema/arte, la concepción de un objetivo final de la acción artística y, con ello, la idea de la belleza como un criterio con el cual se puede juzgar cómo fue creada la obra de arte y si ha de gustar o no. Esto es válido para todos los casos de codificación binaria. También en el código verdad/falsedad (por mencionar tan sólo éste), la verdad no es a un tiempo ningún criterio de verdad en el sentido

Kritische Schriften und Briefe Vol. II, Stuttgart 1963, p. 81, escribe: "Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen."

[26] "Schönheit sei", opina Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, citado según: *Werke* Vol. 5, Munich 1963, p. 43, "wie es einen Zirkel der Logik gibt, der Zirkel der Phantasie, weil der Kreis die reichste, einfachste, unerschöpflichste, leichtfasslichste Figur ist; aber der wirkliche Zirkel ist ja selber eine Schönheit, und so würde die Definition (wie leider jede) ein logischer."

antiguo de '*verum est iudex sui et falsi*'. Antes bien debe distinguirse entre estructura (positivo/negativa) de los valores del código y criterios (programas) que guían la selección correcta hacia uno u otro valor. Con otras palabras, el valor positivo ya no es valor que se beneficie a sí mismo; es tan sólo lado interior de una forma que presupone otro lado, sin poder fijarse en absoluto en ese otro lado. La idea de belleza de la comprensión clásica bloqueó la distinción (codificación/programación), y precisamente se disolvió cuando dicha distinción se impuso. Si se quiere distinguir entre codificación y programación, se debe renunciar a determinar la belleza de acuerdo con el contenido –aunque se trate tan sólo de la consideración de un valor guía inalcanzable de la aspiración infinita. Esto significa también que la belleza no es propiedad del objeto (como la verdad nunca es propiedad de la frase), ni tampoco un 'intrinsic persuader'.[27] La abstracta bivalencia con la que el observador observa las operaciones del arte, requiere de un tercero –lo que Derrida posiblemente llamaría 'supplément'; suplemento que respeta (y entretanto no respeta) que el sistema opere bajo la lógica del tercero excluso. El código no puede ser sustituido por un tercer valor en el sentido, por ejemplo, de una lista que considerase lo bello, lo feo, lo de buen gusto. No obstante en el plano de los criterios que evalúan el logro (o malogramiento) de las operaciones, puede existir una pluralidad de otros aspectos –los cuales deben en este caso renunciar a establecer, en cuanto forma (forma-de-dos-lados), la unidad del sistema. Si Derrida habla de 'supplément',[28] se refiere con ello al estatuto oficial de esta clase de añadidos: se consideran inferiores jerárquicamente en la relevancia de la autoorganización. No son válidos por ejemplo para todos los casos, para todas las operaciones, ni para fijar la unidad del todo. No obstante esta adjudicación de rangos puede ser 'deconstruida' simplemente como mero dictado de la lógica del sistema, dado que estos suplementos son indispensables

[27] Una formulación que Parsons utiliza en la teoría de los medios simbólicamente generalizados de intercambio.

[28] Sobre todo en: Jacques Derrida, *De la gramatologie*, París 1967.

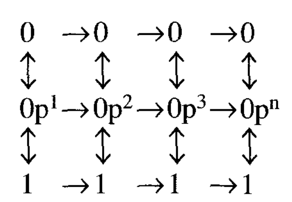
para que el código opere. Y en terminología de Michel Serres son los 'parásitos' del sistema:[29] terceros que habiendo sido excluidos, ahora son incluidos.

Si se parte de las operaciones del sistema se puede cuando menos describir cómo surge el código, cómo se utiliza, cómo funciona. Toda operación (sea observación del artista, sea observación del espectador) referida a una determinada forma debe decidir si encaja allí o no encaja; si se integra a la obra emergente (o a la obra que se empieza a observar) con capacidad de enlace. Toda observación desliza el fragmento designado hacia la textura recursiva de otras distinciones y desde allí, por un lado, evalúa a detalle el éxito o el fracaso, las soluciones especialmente convincentes, las determinaciones inmediatamente comprensibles; y por el otro, lo dudoso, lo que necesita ser complementado, corregido. Así es como opera un código binario, lo cual incluye sobre todo la suspensión del juicio hasta 'nuevo aviso' –lo cual es válido también para cuestiones relacionadas con la verdad. En todo caso sin codificación no tendría lugar ninguna decisión, *anything went...*

El ajuste de la operación no se debe entender precipitadamente como facilitación de los pasos siguientes –como si se tratara de resolver un problema matemático o una construcción técnica. La inserción de una distinción adicional en la combinación de formas puede facilitar (pero también dificultar) las operaciones de enlace. Se puede correr un riesgo en la simple pregunta de si la cosa va, o incluso en la pregunta de si se logrará una obra de arte redondeada. Con frecuencia la tensión consiste precisamente en este riesgo de lo imprevisible, de la dificultad auto-impuesta de la tarea. Hay que evitar tan sólo los dos extremos: lo forzoso y lo imposible. La obra de arte se debe atener a la modalidad de la contingencia y debe mostrar su propia fuerza persuasiva imponiéndose sobre otras posibilidades auto-generadas. Puede ser necesario un verde para compensar los diferentes rojos que se muerden entre sí. Pero, ¿qué tal un gris que, precisamente por ello, parece verde?

[29] Así Michel Serres, *Le parasiten*, París 1980.

Lo adecuado o inadecuado (éxito/fracaso) de los suplementos no decide acerca de los límites del sistema/arte. También las obras malogradas son obras de arte –sólo que obras fallidas. Por eso precisamente puede tener sentido proponerse algo difícil, emprender algo improcedente, experimentar con posibilidades de fracaso. Como nos lo han enseñado los estructuralistas[30] justamente son los residuos la fuente primaria del conocimiento de un orden; de igual manera el valor negativo del código sirve como instrumento de autocontrol, como valor de reflexión. Y esto es válido aun en el caso de que el arte *–realizando precisamente eso–* objetara dicha distinción. Si se quisiera abandonar el sistema del arte habría que dirigirse hacia otro código –o hacia ninguno.



Si se acepta el entendimiento según el cual la secuencia operativa comporta siempre a la vez connotaciones tanto positivas como negativas, reconocidas únicamente en la recursividad de la operación –es decir, no como *télos* ni como regla–, se sugiere concebir el código como agregación de estas evaluaciones participantes. El cuadro adjunto muestra el sentido de lo aquí dicho. La secuencia recursiva confirma y condensa el código del sistema: lo presupone en todas las operaciones como condición de posibilidad de lo seleccionado, de las anticipaciones y los retornos, además de confirmarlo en la diversidad de decisiones que se toman sobre las formas. Esto sucede independientemente de la pregunta –cuando la estética como teoría de reflexión del sistema/arte la convierte en tema– acerca de cómo se designa el código. No existe en esto alternativa convincente

[30] Compárese Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of concepts of Pollution and Taboo*, Harmondsworth UK, 1970.

para lo bello/feo. Además, esta semántica no debe entenderse como si se tratara de 'bellas figuras', 'bellos sonidos', u otras 'formas bellas' aisladas. Si en general se quisiera conservar dicha semántica, entonces no debería expresar otra cosa que el juicio abreviado sobre la conformidad (o disconformidad), con el añadido de una alta complejidad, esto es, con el añadido de todas aquellas dificultades autogeneradas.

Con ello no está dicho todavía cómo –en el acontecer operativo– participa el código en calidad de factor de auto-organización del sistema. El sentido de todas las operaciones individuales se debe reconocer como contingente o, si se lo quiere así, como motivado por 'la obra'; esto basta para hacerla comprensible. O dicho de otra manera, ni el artista ni el espectador necesitan para su observación la determinación añadida de 'codificado'; así como tampoco en el proceso científico de la investigación se debe mencionar que se trata de la verdad (o de la falsead), aparte de las teorías y los métodos involucrados. La especificidad de la codificación representa –en el plano de una observación de tercer orden– la distinción efectuada por el sistema respecto de su entorno. Ésta puede ser una cuestión de relevancia práctica cuando se trata, por ejemplo, de controlar las recursiones del sistema. Un pedazo de naturaleza bruta o un pedazo de sociedad sin trabajar de manera artística, pueden encontrar lugar en una obra de arte: como piedra sin esculpir en una escultura, o como fragmento de periódico colocado en un *collage*. No obstante, lo que se integra de esta manera debe encontrar lugar propicio. El simple hecho de su origen no legitima su participación en el arte. Inserciones de este tipo se pueden realizar sin hacer referencia al código, simplemente bajo el criterio de corrección concreta cuya mirada la pone en aquello que todavía debe suceder en otra parte para hacer posible su aceptación. No obstante para tener sentido y ser admisible –y poder observarse como acontecimiento palpable–, presupone un plano más elevado de observación que no puede eludir la reflexión sobre el código. Límites de aceptación transyuccionales (o dicho de manera más general, límites de la posible forma estética) exigen definir el arte a través de su código. Pero igualmente se puede

prescindir del sentido de la codificación cuando con una obra de arte se muestra y se confirma aún la posibilidad de combinar formas.

II

Todos los programas del arte van precedidos del milagro del re-conocimiento. Esto se logra mediante formas selectas. Una forma es reconocible primero cuando aparece en la naturaleza y, después, cuando aparece como forma artificialmente creada. Un bisonte sigue siendo bisonte aun cuando se proyecte en la pared de la caverna. También las diferencias de los materiales se salvan de esta manera: una cabeza humana sigue siendo cabeza independientemente de si está labrada en barro o en piedra, o si está dibujada sobre floreros o paredes. Una melodía se reconoce independientemente de si es cantada, chiflada, o tocada por un instrumento. El arte consolida las identidades más allá de lo que la naturaleza ofrece por sí misma; y esto lo hace con una cierta indiferencia acerca de las situaciones, los contextos, los materiales. Logra la condensación y, al mismo tiempo, la confirmación de la forma: confirma así el orden oculto del mundo. En la forma de hablar de los griegos: corrobora las ideas al mirar lo esencial.

Primero esto fue causa de admiración. Luego, la evolución del arte durante milenios aprovechó la circunstancia de que el repertorio de formas de la reconocibilidad pudo ser ampliado, refinado y, hasta cierto punto, sustituido por modelos establecidos en la naturaleza. Esto fue posible sin haberse diferenciado todavía la codificación y la programación. Independientemente del significado de la belleza, era una cuestión de formas, y la forma permanecía sujeta a la aspiración de un reconocimiento excepcional. La profundidad de la esencia (con la que de esta manera se exploraba el mundo), se pudo aumentar considerablemente, y quizás éste haya sido el gran logro de los griegos. Pero también a las formas tempranas de escritura se les puede atribuir este afán de fijación y re-conocimiento, sobre todo cuando se encuentran en estrecha relación con las imáge-

nes: escritura e imagen se ilustran recíprocamente y, a la vez, hacen reconocible algo incluso digno de relatarse.[31] Se trataba sobre todo de asegurar el mundo y, visto desde allí, la diferenciación del arte no hubiera tenido ningún sentido; más bien hubiera sido un impedimento. Mientras el problema fue la seguridad del mundo en la reconocibilidad de sus formas (de sus invariantes ocultas, de sus esencias) era aconsejable mantener unidos arte y religión, arte y dominio político, y quizás arte y genealogías nobiliarias.[32]

La tradición europea encontró un pensamiento fundamental en la idea de la generalización: posibilidad de establecer distinciones aun en el plano de lo general –distinciones que a su vez podían establecer enlaces con lo distinguido. Platón llamó '*génos*' a lo que se distingue de esta manera, y '*dihaíresis*' al arte de distinguirlo.[33] En la palabra griega *dihaíresis* (de *hairéo*) no es posible distinguir entre primer acceso, subdivisión, distinción. Se puede decir que la técnica del *génos* es un procedimiento de acceso por medio del cual el mundo se articula a través de distinciones, para así subdividirlo. Fundamental para ello es la regla de exclusión de la paradoja. Aunque el *génos* resuelve lo diverso bajo la forma de género, en el plano de los géneros debe ser válido que lo sí mismo no sea lo otro, así como los respectivos otros no sean lo sí mismo. El 'tó katá géne diaireîsthai' hace necesario el presupuesto según el cual un género no debe ser el otro, y no ser el otro el antedicho; tal es la condición del modo de conocimiento (*epistéme*) que Platón llamará luego

[31] Véase, como ejemplo notable disponible en copia, *The Codex Nuttall: A Picture Manuscript from Ancient Mexico*, editado por Zelia Nuttall, reimpresión Nueva York 1975. Precisamente en estos ejemplos se notan también las consecuencias de la evolución. Aunque se trata siempre de lo mismo, se genera una diversificación de tipos, una riqueza de formas, que dependen de las tradiciones culturales y que actualmente ya no son inmediatamente comprensibles.

[32] Lo último se encuentra explícitamente en el ya mencionado *Codex Nuttall*, pero indirectamente también en el mundo griego de los héroes y semidioses, cuya indispensabilidad consistía sobre todo en el hecho de que la nobleza atribuye a ellos el origen.

[33] Véase *Sophistes* 253 D-E.

dialéctica.[34] Esto demanda una concepción clara de las ideas –la cual permite reunir lo múltiple (separado y diverso) en lo uno. Esta técnica (ilustrada con el ejemplo de la gramática y del alfabeto)[35] se opone al empleo de paradojas recurriendo a la sofística: es decir *lo distingue señalándolo como problema de la paradoja.*

Al parecer la intención de excluir las paradojas constituye la teoría opuesta –la cual por su parte asocia la lógica propia de la escritura (del lenguaje, de la técnica) con la concepción de poder utilizar las ideas para comprender cómo el mundo está subdividido y, acorde con esto, cómo se debe distinguir correctamente. La técnica se concibe como arte de distinguir sujeto todavía a la naturaleza. Luego Aristóteles proporcionará el concepto de categoría (=acusación a la cual el mundo debe responder) para resolver el problema de la correspondiente subdivisión primaria del ser. En su *Poética* Aristóteles le plantea a la poesía la tarea de representar lo posible (*dynatón*) como lo *general*; es decir, como aquello que necesariamente ha de alcanzar su destino –siempre y cuando no se le pongan impedimentos. A esto corresponde el presupuesto de que el re-conocimiento (obtenido con aflicción) de lo esencial proporciona *alegría* –y justifica así a la *imitatio* como la finalidad del arte. En la Retórica, el concepto de amplificación se basa en esta técnica del 'génos'. La amplificación se evalúa como positiva porque comprueba las generalizaciones y porque fija las generalizaciones exitosas como 'lugares comunes'. Esto es habitual aun en el Renacimiento.[36] Apenas las exigencias (y pruebas) más estrictas de racionalidad que se

[34] *Sophistes* 253 D, primeros renglones.

[35] *Téchne tês grammatikês* como ejemplo de partida, en *op. cit.*, 253 A.

[36] Compárese, Joan Marie Lechner, *Renaissance Concepts of the Commonplace*, Nueva York 1962, reimpresión Westport Conn. 1974. Aun en el siglo XVII, se puede leer: "reasons urging (passions, N. L.) proceed from solid amplifications, amplifications are gathered from common places, common places fit for oratorical persuasion concern a part of Rhetorick called Invention" –así Thomas Wright, *The Passion of the Mind in Generall* (1604), edición ampliada Londres 1630, p. 185.

imponen en el siglo XVII terminan devaluando esta tradición.[37] Sin embargo esto, por lo pronto, no afecta la clasificación general del mundo de acuerdo a los géneros y las especies. Y seguirá tendiendo validez hasta que Kant abiertamente plantea la pregunta por una futura metafísica en la cual la distinción (géneros y diferencias específicas) ya no proporciona 'ninguna satisfacción más'.[38]

Como consecuencia de esta técnica del 'génos' se pudo ampliar considerablemente (si no sobrecargar) el concepto de imitación. Así, Philip Sidney (1595) determinaba el 'to imitate' como: "borrow nothing of what is, has been, or shall be, but range (only reined with learned discretion) into the divine consideration of what may be or should be".[39] La (antigua) sabia exigencia de formación todavía marcaba los límites y el punto de exposición al peligro en caso de ir más allá. Al parecer el concepto de 'imitación' sirve ahora tan sólo como concepto de resguardo de una diferenciación muy avanzada.

¿Cómo se llega a la idea de introducir un cambio en todo esto? Supuestamente fue un motivo exterior: pérdida y re-descubrimiento de la destreza artística llaman la atención para preguntarse cómo ha sido lograda la obra de arte. A ello se añade que la imprenta ofrece la posibilidad de difundir literatura con indicaciones puramente técnicas y así se independiza de los conocimientos transmitidos

[37] Véase la reutilización de la antigua distinción entre amplificación y prueba en la traducción de Longinius por parte de Boileau. La amplificación "en sert qu' à estendre et à exagerer" (*vid.* Nicolas Boileau-Despréaux, *Traité du Sublime*, citado según *Oeuvres*, París 1713, pp. 593-692, 631 ss.) Luego, también la Royal Society for the Improving of the Natural Knowledge está decidida "to reject all the amplifications, digressions and swellings of style", según: Thomas Sprat, *The History of the Royal Society of London...*, Londres 1667, reimpresión 1966, p. 113.

[38] Así (seguramente no por casualidad en el contexto de indagaciones orientadas hacia la estética) en la *Kritik der Urteilskraft*, Introducción VI.

[39] Así en: *The Defense of Poesy*, citado según la edición Lincoln Nebraska, 1970, p.12. Esto parece haberse convertido pronto en opinión general. *Vid.*, p. ej., Jonathan Richardson, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure, and the Advantage of the Science of a Connoisseur* (1719), citado según *The Works*, Londres 1773, reimpresión Hildesheim 1969, pp. 241-346 (247 ss.).

oralmente en los talleres.[40] Luego las preguntas por el 'cómo' alcanzan una creciente prominencia e incluso predominancia: primero en el paralelismo establecido entre creación y re-conocimiento (Bacon, Locke, Vico) el cual, sin embargo, articula tan sólo aquello que ya estaba dispuesto como técnica en la dihairética; paralelismo que finalmente adquiere rostro en la técnica kantiana de teoría: preguntar hasta en la metafísica por las condiciones de posibilidad de un procesamiento subjetivo de la realidad. El paso de las preguntas por el ¿qué'? hacia las preguntas por el ¿cómo? es siempre también paso de la observación de primer orden a la observación de segundo orden –para la cual se necesitarán ahora programas propios.

Si esta interpretación es acertada, no debe sorprender que los programas de arte de la Edad Media y de la temprana Edad Moderna se presenten en forma de recetas y reglas. Por lo pronto se trata del renacimiento de lo antiguo, de la recuperación de sus habilidades redescubriendo los temas precedentes. Aunque ya en la tardía Edad Media también la observación de segundo orden y la pregunta acerca de sus reglas va más allá con el descubrimiento del problema de la perspectiva central. También para esto son suficientes reglas posibles de aprender, y la evidencia de que el manipularlas vale ya como arte. Todavía aquí se trata de re-conocimiento, aunque de un ámbito de sentido cada vez más universal e independiente de los temas preestablecidos. Las reglas, por así decir, se asumen como provisiones para todo aquello que eventualmente se considere arte. Y con ello el arte, consecuentemente, rompe su dependencia de la religión –lo cual no excluye (sino más bien incluye) el arte religioso.

Las reglas formulan la preferencia de que las cosas han de hacerse bien. Por un lado, de acuerdo a su forma ya no son abstraccio-

[40] En los siglos XVI y XVII, las publicaciones de esta índole ocupan un lugar importante, sobre todo, en el ámbito de la pintura. Véanse ejemplos, Christoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura* (1580), citado según la copia impresa en: Paolo Barocchi, *Trattati d'arte del cinquecento*, tomo1, Bari 1960, pp. 271-301, o más explícitamente, Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte, della Pittura, Scultura et Architettura* (1584), citado según la edición 3 tomos, Roma 1844.

nes 'génos'. Sin embargo, como antes, se abstraen de tal manera que tienen prevista una multiplicidad de aplicaciones para los diferentes casos –lo cual constituye el sentido regulativo de la regla sin afectar su identidad. Como antes, se evade la paradoja (*tautón/heterón*) propuesta por Platón. Por lo demás, las reglas como expresión de preferencia no permiten todavía la distinción entre codificación y programación. Su observancia será vista como condición de posibilidad de la belleza de las obras de arte.

La separación entre codificación y programación (y con ello el re-ordenamiento de la auto-organización del arte) comienza apenas a abrirse paso cuando la *novedad* se considera indispensable como requerimiento de las obras de arte; es decir, cuando se impide el copiar.

Por lo pronto la novedad es un absurdo ontológico: algo *es*, porque todo *no-es* lo que hasta ahora era.[41] Como Aristóteles ya lo sabía (*Peri hermeneias* IX) esto rompe con el imperativo lógico del tercero excluso. Todo lo excluido se debe condensar en un 'tercer valor': el valor de la indecibilidad. Pero, ¿cómo es esto, si finalmente hay que aceptar que el mundo mismo se convierte en cada momento en algo distinto, nuevo?

Se libera así una nueva comprensión de la novedad a través de la secreta revolución del concepto de tiempo, y a través de una polémica abierta contra el aristotelismo de la tradición escolástica. Esto tiene que ver con la determinación del tiempo a través de la distinción *tempus/aeternitas*, y a través de asegurar la esencia en un presente eterno: el presente del origen y el presente del fin; el presente de todos los fundamentos del ser en cada momento del movimiento. Cuando esto se abandona (lo que sucede paulatinamente en diversas áreas temáticas) se abre un espacio para la novedad, para la disrupción demandante de sentido y selección. La novedad se somete al imperativo del gusto, y la *praxis* de observación y descripción

[41] Compárese Gotthard Günther, "Die historische Kategorie des Neuen", en: de él mismo, *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik* tomo 3, Hamburgo 1980, pp. 183-210.

se dirige hacia esas condiciones. Se pueden suponer otras razones de 'este cambio de valores' con la aparición de la imprenta, especialmente en el ámbito de las ediciones baratas para el entretenimiento y la polémica.[42] Aquí la novedad se convierte en argumento de mercadotecnia, pues se supone que nadie compraría esos productos si de antemano conociera su contenido.

El criterio de la novedad despeja una antigua controversia del siglo XVI. En el discurso de delimitación entre poesía y ciencia (o historiografía)[43] se debía preguntar cómo estaba eso de que la poesía encontrara gusto en lo falso o fingido.[44] Aparentemente eso estaba bien para los niños (o para los tontos), y en el mejor de los casos podía utilizarse en el contexto de la educación. Únicamente la temporalización –cambio que motiva el desviarse de la verdad hacia la novedad– le viene a conferir a la poesía un público respetable. Ya en el siglo XVI se acumulan indicios de que la novedad es condición para que las obras de arte sorprendan y gusten.[45] Con ello se reacciona por lo pronto a un problema específico del arte y de la poesía propagada, es decir, a la pregunta de cómo se puede explicar (y evaluar) el interés del arte por cosas y acontecimientos extraordinarios –*meraviglia* en el más amplio sentido. Ya que en el siglo XVII en muchos otros ámbitos, las novedades comportaban connotacio-

[42] Véase especialmente para el asunto de las "baladas" e historias policíacas con motivo de las ejecuciones, Lennard J. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Nueva York 1983, pp. 42 ss.

[43] Compárese Sidney, en *op. cit.*, (1595/1970), pp. 13 ss.

[44] Condición de esta pregunta es el hecho de que ya no se comprende el concepto de naturaleza de Aristóteles, y el texto de la *Poética* ya solamente se utiliza para citar y documentar.

[45] Véase Baxter Hathaway, en *op. cit.*, (1968), pp. 158 y ss. El contexto es la discusión italiana de los textos antiguos y contemporáneos, la cual se retoma apenas más tarde en Francia y en Inglaterra. Tasso todavía acentúa ambas cosas: inteligibilidad y novedad. Una obra de arte que gusta, "non sarà più chiara e più distinta, ma molto piú portarà di novità e di meraviglia", en: *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, citado según Torquato Tasso, *Prose*, Milán 1969, p. 388. Sin embargo, ya se percibe la nueva tendencia de colocar lo nuevo en primer plano.

nes negativas sobre todo como consecuencia de lo que se había experimentado en las guerras civiles en el ámbito de la religión, de la razón de Estado, y en el campo clásico del derecho natural y civil –aunque no en el derecho de la 'policía', apenas en formación. De ahí que la admisión (e incluso exigencia) de novedad, pudo servir de característica distintiva para separar ámbitos de función respectivos.

Mientras en el mundo antiguo la notoriedad se estima tan sólo como condición previa para activar el recuerdo, es decir, se estima por su valor informativo,[46] el concepto de lo nuevo ahora se temporaliza. El atractivo de lo nuevo se descubre también (y precisamente) cuando triunfa sobre lo que hasta entonces se había considerado bello. El manierismo del siglo XVI muestra cómo eso se vuelve deliberado; sobre el 'estilo' hablaremos después. La novedad se maneja como condición de que algo guste y esto sirve para que el arte se delimite: naturalmente, ni la religión, ni la política, ni el derecho gustan.

El desplazamiento hacia el 'gusto' (o 'disfrute') es indicador de que ahora –a diferencia de la Antigüedad, de la Edad Media, pero también del Renacimiento temprano– la relación entre productor y receptor (arte y público) se coloca en primer plano. De manera general, puede traducirse como claro indicio de transición hacia la diferenciación funcional, la cual subraya por todas partes la complementariedad de roles relacionada con las distintas funciones: comprador/vendedor, gobierno/súbdito, educador/educando, amante/amado. El criterio del arte –para diferenciarlo del de la ciencia– se sitúa en la manera en la que el arte se hace de su público. Al mismo tiempo el 'gusto' es un concepto de correspondencia individual: en última

[46] Véase (pseudo) Cicerón, *Ad Herennium* III, XXII, citado según la edición The Loeb Classical Library, Londres 1968, pp. 218 ss. Para el desarrollo posterior, véase Paolo Rossi, "La costruzione delle imagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento", en: *Umanesimo e simbolismo, Archivio di filosofia* 1958, pp. 161-178; Cesare Vasoli, "Umanesimo e Simbologia nei primi scritti Lulliani e mnemotechnici del Bruno", en *op. cit.*, pp. 251-304. Compárese también Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago 1966.

instancia sólo el individuo puede decidir si algo le gusta.[47] Evidentemente esto no se refiere, por lo pronto, a cualquier individuo, sino sólo a aquel capaz de juzgar con gusto; es decir, no cualquier sirviente, no cualquier campesino. Sin embargo, en visión retrospectiva, se nota el carácter de una fórmula transitoria, una fórmula de compromiso, únicamente convincente de manera provisional en los siglos XVII y XVIII. Lo nuevo únicamente puede interesar a un individuo con gusto, pues solamente él puede distinguir si algo es nuevo. No obstante, aun en este caso, debe disponer de criterios para no caer en el engaño ante todo lo nuevo.

El requerimiento de lo nuevo deja establecido que el tiempo desocupa todos los lugares ocupados.[48] Para ello no son necesarias las luchas por el poder, ninguna competencia que desplace, ninguna prueba de superioridad. En la medida en que este principio opera, ni la historia (ni la edad) sirven para legitimar la ocupación de los lugares en un mundo de suma constante. Lo nuevo gusta precisamente porque no es necesario comprenderlo como resultado de las luchas por los lugares, sino como el hacer justicia al tiempo mismo superando la necesidad con la inventiva. A semejanza del conservado placer de la paradojización, lo novedoso irrita –sin estar en condiciones ya de ofrecer criterios de aceptación o de rechazo por el solo hecho de apartarse de lo acostumbrado. Al igual que la individualidad, lo novedoso provoca al mundo subdividido de la nobleza, a los ámbitos de dominio, a las relaciones patrón/cliente, cuya categoría y antigüedad son ahora indicios de la pérdida de su importancia. Mucho antes de que la democracia prescribiera elecciones siempre nuevas y –como parámetro de medición– el destino de los

[47] Esto se percibe y se acentúa del todo –aún por Jonathan Richardson, *A Discourse of the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur* (1719), citado según *The Works*, Londres 1773, reimpresión Hildesheim 1969, pp. 241-346 (270: "nor can any man pronounce upon the pleasure of another"), aunque al autor le importan especialmente los principios fijos de una ciencia del conocimiento objetivo del arte como condición del *pleasure*.

[48] Compárese acerca del correspondiente concepto del tiempo, Cap. 3, III.

individuos quedara relacionado con el hacer carrera y ya no con el abolengo, el arte que, en cuanto estructura social, es más bien inofensivo ya podía apostar a lo siempre-nuevo. Pero, ¿cómo lo logra el arte, cómo puede él mismo soportar el imperativo de la novedad? Y si lo que definitivamente gusta es la pura irritación y provocación, ¿cómo se pueden obtener entonces los criterios que todavía posibiliten rechazar las novedades como fallidas? Por una parte, se formula una preferencia relacionada con el arte por las novedades, en contra de las copias; por otra, se excluye la posibilidad de quedar codificado el arte por entero bajo la designación antiguo/nuevo, pues de esta manera se anularía la totalidad del arte existente –el cual se colecciona ya con fervor. La novedad no es idónea como fórmula de programa, al no permitir el reconocimiento –cuando el arte es nuevo– de qué califica como arte y qué no. La solución se encuentra en una diferenciación entre codificación y programación. El código como esquematismo binario se puede mantener estable, mientras todo aquello que cumple la función de programa en la asignación correcta de los valores del código puede abandonarse al cambio, al espíritu de la época, al imperativo de lo nuevo. Por tanto, el postulado de novedad termina desempeñando una función de gozne que separa y une la codificación con la programación. Independientemente de que la novedad también es, es siempre en todo caso desviación. Por ello el requerimiento de lo nuevo desestabiliza al concepto de desviación y, con ello, al concepto de regla. Ahora una mera preferencia por las obras elaboradas de acuerdo a reglas, ya no es suficiente: en la medida en que la obra de arte se reconoce como algo creado de acuerdo a cánones, ya no se admite como nueva y, por consiguiente, ya no se puede disfrutar.[49] Ahora hay que abstraerse del código para

[49] Una solución transitoria de este problema se pudo haber encontrado en una refinada técnica del engaño que intenta eliminar los rastros de las reglas con las que fue creada la obra, para luego dirigir la atención hacia el éxito del engaño. Acerca de esta concepción del arte que proviene de las raíces más antiguas de la retórica y que, sin embargo, es particularmente importante para los siglos XVI y XVII, compárese Gerhart Schröder, *Logos und List*, Königstein/Ts. 1985.

dar expresión a la preferencia por lo positivo: del código ya no se podrán extraer las normas para decidir cómo se pueden crear y evaluar las obras de arte. Y dado que siempre se presentan para su evaluación obras de arte nuevas, se vuelve cuestionable si es posible del todo una programática del arte sin expresarse bajo la forma de reglas. En cierta manera, la doctrina del gusto fue el último intento de responder positivamente a esta pregunta.

III

Si es necesario distinguir la codificación de la programación, entonces se deben distinguir también las distinciones –y no sólo las cosas, las reglas, los puntos de vista. La codificación abstracta que atribuye operaciones en el sistema del arte distingue ya entre valor positivo y valor negativo: entre bello y feo según la terminología tradicional. No obstante con ello se asegura tan sólo la contingencia general de todas las operaciones del sistema. En el plano de la programación se debe además distinguir entre atribución correcta o falsa de los valores del código. Dicho de otra manera, uno se puede equivocar con relación a los programas del sistema, sin que por eso el error atraiga hacia sí el valor negativo y aparezca como feo. En la doctrina del buen gusto aún no se diferencia con claridad entre estos dos planos de evaluación. Ciertamente desde la Antigüedad es válida también la representación artística de los objetos feos; aunque indudablemente esto sea difícil de admitir en la teoría del arte.[50] Además, la evidencia de la doctrina del buen gusto no proviene de los criterios, sino de la existencia de casos claros de mal gusto. Es decir, algo puede llegar a malograrse no sólo porque es feo. Pero, ¿cómo?

[50] Así, es difícil asimilar, p. ej., cómo Hogarth puede opinar que no se pueden representar los objetos feos con su receta de belleza (líneas curvas): "The ugliness of the toad, the hug, the bear and the spider are totally void of this waving-line." Así, William Hogarth, *The Analysis of Beauty: Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste* (1753), citado según la edición Oxford 1955, pp. 66 ss.

Posiblemente se diría que una obra de arte se malogra cuando un observador pierde el control sobre la combinación de las formas; o sea, cuando ya no puede reconocer cómo se relaciona la selección de una forma con las otras selecciones exigidas por la obra de arte. Aunque esto se hará visible únicamente en la obra concreta, sin recurrir a los principios y a las reglas.

La respuesta se podría encontrar señalando que toda obra de arte es su propio programa, y ésta se presenta como algo logrado y nuevo cuando llega a demostrarlo. Se podría decir que la programática impregna la obra individual, y no permite en ninguna otra obra de arte exhibir la misma realización. Lo que se excluye conceptualmente es aquello en lo que Arthur Danto concentra su teoría del arte: dos objetos totalmente idénticos que no se pueden distinguir estéticamente, se 'transfiguran'[51] mediante interpretación en diferentes obras de arte. Obviamente no se excluyen las diversas interpretaciones de una obra de arte única. Se admite la pintura en serie en donde la idea de un cuadro se pone a prueba en diferentes versiones. Sin embargo, en este caso, se trata tan sólo de una variante de la idea básica de la auto-programación de la obra –variante que permite mostrar más complejidad de la posible en un solo lugar en el espacio.

En la formulación kantiana la auto-programación de la obra de arte aparece como libertad del observador al permitir que su capacidad de conocimiento se ponga en juego sin una dirección precisa impuesta por los conceptos. El discurso del 'fin en sí mismo' (de la 'finalidad sin finalidad') tiene –por lo menos en Kant– este sentido: hacer que el arte se distinga del conocimiento fijado conceptualmente.[52] Esta versión registra (pero no formula) lo que aquí hemos

[51] Véase Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfort 1984. Resalta a la vista que, para el caso de la indistinción total, Danto debe recurrir a ejemplos construidos. No obstante, si un artista crea objetos absolutamente idénticos (indiferenciables), sin marcar uno de ellos como copia del otro –cosa que se puede imaginar–, entonces un programa de esta naturaleza únicamente puede expresar que precisamente eso es el programa.

[52] Véase, acerca de ello, el complicado análisis del "sin" como condición de la belleza en Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, París 1978, pp. 95 ss.

llamado auto-programación. Kant, al colocar el punto de partida en el conocimiento y al esforzarse en criticar trascendentalmente todas las posiciones ocupadas por la metafísica, apenas deja hablar al arte –a no ser ampliando excesivamente la conceptuación tradicional, la cual es percibida ya por el Romanticismo como algo poco útil. Sin embargo, con el concepto de libertad queda en pie (aunque también se bloquea) la pregunta por el observador de la obra de arte que se programa a sí misma.

Cuando en este tiempo (y aun hoy día) se habla de libertad, ésta se define negativamente postulando la ausencia de obligación; y cuando se define positivamente, se la entiende como libertad orientada por la razón propia –válida para todos. Dado que la determinación positiva quedó expuesta a la corrosión semántica, únicamente se mantuvo estable la determinación negativa –la cual aun ahora se difunde tanto por parte de los ideólogos liberales como de los socialistas, colocando acentos diversos en lo relativo a la obligación.

Siguiendo a Kant, Schiller también lo formula: "las leyes con las que se rige la sensibilidad no se pueden representar y no aparecen como limitantes porque no hay nada que se les oponga".*[53] Aun cuando en este caso es difícil hacer justicia a la limitación que aparece en las obras de arte, se pueden encontrar pruebas contrarias. Schiller opina también que "la fuerza imaginativa aun en la libertad de su juego se rige por límites".*[54] Por tanto, siempre está previsto un entendimiento *cognitivo* de la libertad –el cual bajo condiciones que aún tienen que aceptarse, constituye el espectro de

* "dass die Gesetze, nach denen das Gemüt dabei verfährt, nicht vorgestellt werden und, weil sie keinen Widerstand finden, nicht als Nötigung erscheinen".

[53] Así en la 20ª carta acerca de la educación estética del hombre, cita según: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke* tomo 5, 4ª edición Munich 1967, p. 634 (nota de pie de página).

* "dass... die Einbildungskraft *auch in ihrem freien Spiel sich nach Grenzen richtet*".

[54] Así en el texto "Notwendige Grenzen beim Gebrauch schöner Formen", en *op. cit.*, p. 688.

las posibilidades de selección.[55] En este sentido, dependiendo de la capacidad y de la fuerza imaginativa, el trabajo en la obra de arte es quien genera principalmente las libertades de decisión con las que se puede trabajar. Todas las libertades y todas las limitaciones son productos propios del arte, son consecuencias de las decisiones tomadas dentro de la obra de arte misma. La 'necesidad' de determinadas consecuencias en la elaboración (o contemplación) de las obras de arte, no resulta a partir de leyes, sino del hecho de comenzar una obra y de la manera de comenzarla. Esto incluye el enfrentarse a 'problemas irresolubles' que, de acuerdo a las leyes, no deberían existir.

El concepto de auto-programación, al relacionar la libertad con las normas cognitivas autogeneradas, resuelve los problemas del entendimiento tradicional de la libertad. Autoprogramación no significa considerar a la obra de arte individual como un sistema autopoiético que se genera a sí mismo. No obstante, se podría decir que la obra constituye sus propias posibilidades de decisión, o que se observa a sí misma, o todavía con más precisión, que sólo es observable en tanto auto-observador.[56] Sólo cuando se reconoce cómo la obra moderna de arte extrae las reglas (de una selección de formas determina su propia selección de formas), se puede observar adecuadamente la obra. Queda sin aclarar cómo en el plano operativo se pueden especificar operaciones de esta índole. Sin embargo, será suficiente insistir en que la obra de arte limita qué operaciones de observación son posibles, cuáles prometen éxito o son imposibles, perturbadoras, corregibles.

[55] Como solamente lo podemos insinuar aquí, en el contexto político este conocimiento conduce a la anulación del lazo tradicional entre libertad y poder; en el contexto social, conduce hacia la eliminación de la conexión clásica entre libertad y jerarquía. Esto ciertamente no debe significar que la cognición (en el sentido de establecimiento de márgenes de acción para las decisiones) no pueda ser influenciada mediante el poder o a través de posiciones jerárquicas.

[56] Ranulph Glanville, *Objekte*, tr. al alemán, Berlín 1988, incluso opina que esto es válido para todos los objetos. Esto no es comprensible tan fácilmente. Lo notable es que esta tesis provenga de un arquitecto.

Con el concepto de auto-programación se rechaza también la idea de que es posible acercarse a lo 'esencial' desechando lo no-esencial.[57] Esto presupone del todo la existencia de una esencia distinguible, restante. Sin embargo, actualmente esto apenas convencería, o en el mejor de los casos, llevaría hacia distintas concepciones sobre la esencia del arte y de la obra de arte. El concepto de 'desecho' mezcla los niveles estructurales de la codificación y de la programación. En todo caso, la distinción positivo/negativa debe ocurrir en todos los casos de aplicación del código binario: sin él no se genera nada. Únicamente con base en un programa se puede decir qué es lo aceptable y qué lo rechazable. La 'esencia' del arte es la auto-programación de las obras de arte.

Si de la formulación clásica se realza 'la libertad', entonces esto significa en primera línea lo siguiente: ninguna sujeción a reglas, ninguna sujeción a conceptos que posibiliten un conocimiento 'crítico' de la belleza. Pero de aquí se infiere también que el arte debe operar *sin la prohibición de lo opuesto*. En la decisión acerca de qué es lo adecuado para la obra de arte (y qué no), el arte sigue hechos establecidos en la obra de arte; aunque esto no significa que ya esté decidido de antemano lo admisible y lo inadmisible. Esto al parecer termina en la circunstancia de que el arte únicamente se puede atener a su propia historia y, en este sentido, hacerse histórico –ya sea limitándose a la historia y contemplación de la obra de arte individual, ya sea ciñéndose a la historia del estilo, a la intercontextualidad del sistema del arte.

Pero, ¿es la auto-programación todavía programación –cuando normalmente este concepto se refiere al condicionamiento de algo distinto? ¿Y cuál sería la identidad de este 'sí mismo', si es quien programa? Y todavía más: ¿frente a cuál distinción se programa el

[57] Véase, p. ej., Karl Philipp Moritz, "Die metaphysische Schönheitslinie", en: de él mismo, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, Tübingen 1962, pp. 151-157 (157): "Das Gehörige weglassen (oder eher: Das gehörige Weglassen, N. L.) ist also eigentlich das wahre Wesen der Kunst, die mehr negativ, als positiv zu Werke gehen muss, wenn sie gefallen soll." Este punto de vista se puede observar hasta en nuestro siglo, quizás hasta Mondrian.

arte, cuando ya no se distingue de lo inaccesible que simboliza, ni del objeto que imita?

Éstos son problemas a los cuales por primera vez se enfrenta la reflexión romántica del arte. Ahora su distinción-guía se encuentra por completo dentro del sistema del arte. La obra artística individual se identifica con el alejamiento respecto de la idea –el cual refleja lo inalcanzable del arte. Toda obra de arte debe ser sobre todo arte, y la 'crítica del arte' en el sentido romántico conserva esta idea. Sin embargo, la idea queda en idea. La obra de arte debe ser concreta, debe ser accesible a los sentidos, aunque a pesar de ello deba trascenderse a sí misma. Por ello, lo 'característico' de la obra de arte no puede residir en la experiencia sensorial, pero tampoco puede reducirse a ser una simple atribución de causa-efecto: se supedita a la idea de arte, pero no logra hacerse una representación clara. La forma que para ello se encuentra es precisamente la de auto-programación: darse forma a sí misma –lo cual determina lo posible en la obra de arte y lo que no lo es. Para decirlo de nuevo: el Romanticismo recurre al concepto de lo simbólico y, con ello, va más allá de Kant.[58]

No obstante, con ello queda dicho únicamente que lo dado como diferencia (como alejamiento respecto de la idea), está referido a la unidad. A diferencia de la tradición religiosa del concepto, diversidad y unidad se encuentran ahora por entero en el ámbito de la autonomía del arte: reflejan su autonomía. Pero si ahora la paradoja se llama 'auto-programación', ¿se ha alcanzado con ello una mayor claridad?

Seguimos reflexionando: la auto-programación es un caso de autorreferencia. La autorreferencia se practica únicamente cuando puede distinguir lo que señala. Presupone la distinción entre autorreferencia y heterorreferencia. Por consiguiente, arribamos a la pregunta: ¿cuál es la heterorreferencia de la obra de arte que se programa a sí misma?

De acuerdo con la lógica de la observación de segundo orden, esto únicamente puede ser lo invisible para el esquema de observa-

[58] Así explícitamente August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, citado según la edición Stuttgart 1963, p. 71. Compárese también arriba pp. 285 ss.

ción de primer orden –aunque también la observación de segundo orden (como observación de un observador) es observación de primer orden. Por ello la heterorreferencia remite a lo que se convierte en inobservable cuando se introducen distinciones en el mundo –y que en su unidad irreductible siempre participa en calidad de 'unmarked space'. Independientemente de la forma concreta, el programa garantiza el autoabastecimiento de la obra de arte en el nivel de la observación de segundo orden. O con otra formulación: garantiza que el programa sea dependiente, es decir, garantiza la contingencia de todas las operaciones (creación y contemplación de la obra de arte) dentro de un mundo que, en cuanto mundo, no puede ser contingente: hace posible las distinciones que lo observan, pero se sustrae a sí mismo de la observación, de la distinción. De esta manera, el programa impide la reunión de dos pares de distinciones que deben permanecer separadas: autorreferencia/heterorreferencia y valor positivo/valor negativo del código.[59] Naturalmente la obra de arte no puede señalarse a sí misma como lograda y al mundo como malogrado.

Este raciocinio excluye concebir al mundo (o a la sociedad) como principio de realización de las obras de arte. Habíamos designado esta exclusión como autonomía del sistema del arte, bajo el presupuesto sociológico de una autonomía del mundo sólo alcanzable mediante la autonomía social. Esto significa sin embargo que las directrices para la elaboración (y evaluación) de las obras de arte habrán de extraerse de la obra de arte misma.

En muchos casos las posibilidades de observación instaladas en la obra de arte se visualizan por medio de personas –por ejemplo en el cuadro pintado con perspectiva central, en el edificio que libera determinadas posibilidades de observación para quienes están adentro y quienes están afuera, y excluye otras; pero sobre todo en el drama que ofrece la distinción ver (saber)/no ver (no saber) a los espectadores, y finalmente, la novela que logra esto mis-

[59] Véase acerca de la separación de estas distinciones dentro de un contexto teórico social, también Niklas Luhmann, "Das Moderne der modernen Gesellschaft", en: de él mismo, *Beobachtungen der Moderne*, Opladen 1992, pp. 11-49 (25 ss.). Además, arriba p. 306.

mo en el lector. Esto se aclara y se lleva a un extremo insuperable cuando en el teatro se hace teatro: se miente y se engaña; o cuando la novela presenta héroes (Don Quijote, Emma Bovary) que preparan su destino con lecturas de auto-aspiración.[60]

Aparentemente este carácter inequívoco de la metaperspectiva relacionada con las personas y su reflexión, le dio al Romanticismo el motivo de considerar el arte de la poesía como el paradigma del arte en general. No obstante, esto no se sostiene si se abstrae debidamente el concepto de observación (como sucede aquí) y se define como manejo de distinciones para designar uno de los lados de la forma –y no el otro. Entonces cualquiera obra de arte puede entenderse como marco de observación de aquello que con ayuda de distinciones habrá de incluirse –o excluirse.

De esta manera se comprende también que el mundo de la dihaíresis (acceso conjunto a subdivisiones precedentes) debe ser abandonado y sustituido por relaciones de distinción. En el nivel de observación de primer orden puede todavía existir el error, la mentira, el camuflaje, la *maquinatio* –los cuales se pueden (y se deben) corregir *en este nivel.* En el nivel de segundo orden, ya no existen ningunas subdivisiones, sino únicamente distinciones. El problema ahora ya no reside en la eventual necesidad de corregir, sino en el hecho de que la observación –se haga para donde se haga– permanece invisible para sí misma. En este caso, la auto-programación de la obra de arte es la forma de expresar que esto es así y que el mundo –como condición de posibilidad de introducir distinciones– se mantiene invisible –independientemente de las indicaciones operativas establecidas por los programas.

[60] Compárese acerca de esta versión de la paradoja del *re-entry* como repetición del *framing* de la obra de arte dentro de la obra de arte, por medio de lo cual se hace evidente que precisamente esto es el programa de la obra misma de arte, David Roberts, *The Paradox of Form: Literature and Self-Reference*, Ms 1991: "The form within the form frames the enclosing form" (Ms. p. 20), trad. al alemán en: Dirk Baecker (editor), *Probleme der form*, Frankfurt 1993, p. 22 - 44 (42).

Todo esto tiene consecuencias para la relación entre programa y operación. Un observador de primer orden que ha comenzado a trabajar (o a contemplar) una obra de arte –pues sin un comienzo establecido no habría nada que observar –, puede partir de lo existente y buscar qué es lo que allí encaja y qué no. Él considera las libertades en el sentido de límites todavía abiertos. Como observador de segundo orden, puede esforzarse en determinar si los otros observadores observan las decisiones que él ha tomado sobre las formas. Para él se hace difícil observar si los otros observadores pueden observar también sus libertades. En ello está dispuesto un crónico 'sentirse incomprendido'; al parecer nada puede asegurar que diferentes observadores reconozcan las mismas libertades en la formación de un objeto. Finalmente, un observador de tercer orden (que busca formulaciones teóricas) advierte tan sólo operaciones circulares. Un programa es resultado de las operaciones que programa. La 'auto-programación' no significa nada más que eso. No obstante, el observador de segundo orden también advierte que el observador de primer orden puede considerar las cosas de otra manera: *para ambos* la tautología no se convierte en paradoja, sino que todavía pueden indicar cómo es posible determinar los próximos pasos.

IV

Por lo menos en un aspecto, la idea de que la obra individual se programa a sí misma, no satisface. Permanece la pregunta de si las obras de arte deben imaginarse sin ningún contexto, o si debe existir una programación de la programación –la cual ciertamente, aunque de forma modificada, regresa a algo así como a las reglas del arte. Probablemente esta pregunta abierta impidió que la obra de arte se liberara en dirección de su autonomía. Entonces, ¿no se le debería llamar a esto surgimiento azaroso o, por lo menos, nuevo comienzo en cada caso particular?

La prueba de lo contrario se presentó de inmediato y, en cierta manera, desde el empirismo histórico. En la observación de contex-

tos más amplios, se descubrió que las obras de arte influyen en el surgimiento de obras posteriores –a pesar de que la imitación estuvo prohibida. Supuestamente fue Winckelmann[61] el primero en utilizar este conocimiento para una historiografía dividida en épocas. La *historización* de la autodescripción del sistema/arte requiere *periodizar* la historia del arte –y viceversa. Con ello el concepto de estilo –conocido de mucho tiempo atrás y que había servido para designar algo así como el procedimiento técnico (*maniera*), o los géneros de dichos procedimientos como el *estilo curial* o el *estilo grande* de la retórica –, se relaciona con las distintas épocas, es decir, se temporaliza.[62] Sin embargo, con ello no queda definido si únicamente puede haber un estilo dentro de una época determinada, ni si al pasar de moda un estilo devalúe las correspondientes obras de arte. En todo caso el reconocimiento de la diversidad de estilos interrumpe la relación entre estilo y estrato social. Todos los estilos son relevantes para todos aquellos que –como visitantes de exposiciones o de museos, o como compradores– se interesan por el arte. Del lado de los observadores, la inclusión en el sistema del arte se independiza de la estratificación establecida –aunque la estadística invisible de la cotidianidad pudiera establecer correlaciones, las cuales no obstante se referirán al interés y muy poco a la preferencia por los estilos.

La forma-estilo no alcanza la autonomía de la obra de arte, sólo controla y permite (cuando lo logra) la desviación del estilo. De este modo, la canonización de un estilo puede estimular la transición hacia otro, puede estimular pues la evolución: "defining itself and then escaping from its own definition".[63] Mediante la sustitución de

[61] Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1763 - 1768), citado según: Sämtliche Werke tomos III - IV, 1825, reimpresión Osnabrück 1965.

[62] Acerca de ello, con más detalle, Niklas Luhmann, "Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst", en : Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (editores), *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfort 1986, pp. 620-672.

[63] Así, Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, Nueva York 1992 (Orig. *La vie des formes*, París 1934), p. 47.

un estilo se puede observar –como desde un nivel macro– por qué (y cómo) el arte busca la producción de lo nuevo, y debido a ello, cómo después de haber probado las posibilidades de un estilo, cambia hacia otro. Entonces se puede también recomendar la pureza de estilo, y las formas mezcladas se reconocerán como tales y se registrarán con asombro;[64] incluso la mezcla de estilos dirigida contra la pureza de estilo se podrá recomendar como estilo.

Es obvia la tentación de provocar con las distintas formas de estilo (es decir, con el límite de tolerancia de los estilos) las conversaciones sobre las obras de arte particulares.[65] Por lo tanto, se sugiere definir *funcionalmente* el concepto de estilo en el sentido de cómo puede establecerse la relación entre las diversas obras de arte y, de este modo, la relación con el sistema/arte.[66] En general esta definición funcional cubre aquello que (en cuanto historia de la palabra) ha sido comprendido como estilo –precisamente tanto en el sentido tradicional de procedimiento técnico, como en el sentido moderno de estilos históricos que tienen su época y cambian. El significado paradigmático de algunas obras particulares que se empleaban como modelos para ser copiados, tuvo la misma función; es decir, se utilizaron como equivalentes funcionales del estilo. Esta relación de

[64] La Heiliggeist-Kirche en la plaza frente a la estación de ferrocarriles en Berna combina, de manera muy peculiar, los elementos del rococó con formas neoclásicas de estilo –naturalmente, sin que esto se hubiera basado en un modo postmoderno de construcción.

[65] Compárese acerca de ello, con el Cap. 3, VII.

[66] También August Wilhelm Schlegel advierte este problema y lo resuelve por medio del concepto de "perfección" de la obra particular de arte. (Véase *Die Kunstlehre*, en *op. cit.*, p. 20). No obstante, con modificaciones en las que se reflejan, sobre todo, las diferencias nacionales. "Sonst aber muss jedes Kunstwerk asu seinem Standpunkte betrachtete werden ; es braucht nicht ein absolut Höchstes zu erreichen, es ist vollendet, wenn es ein Höchstes in seiner Art, in seiner Sphäre, seiner Welt ist ; und so erklärt sich, wie es zugleich ein Glied in einer unendlichen Fortschritten, und dennoch an und für sich befriedigend und selbständig sein kann." Sin embargo, la deducción del desarrollo interminable a partir de la perfección, requiere, dicho de manera cortés, una explicación.

equivalencia funcional indica así mismo que la creciente acentuación de originalidad (e incluso de unicidad de la obra 'auténtica' y con ello la crítica a la copia), cede al estilo ese ámbito de funciones y exhorta a la observación de las obras artísticas particularmente impresionantes con relación a él. Cuando las obras ni copian ni tienen estilo, pierden su significado como obras de arte. Las *singularia* ni se dejan clasificar, ni se pueden comprender (y observar) como arte. Por tanto, en la atribución de estilos se pone de manifiesto la pertenencia de la obra de arte al arte. Es decir: en relación con los programas existe –además de la codificación– esta posibilidad de representar el arte en la obra de arte.

Sin embargo, ¿no termina esto en una 'metaprogramación'? ¿No se espera (se impone) del artista encontrar un estilo al cual luego lo atribuya a su obra? ¿No es ahora la determinación del estilo un factor indispensable en la crítica competente del arte?

Se dudará acerca de si estas opiniones son sostenibles. Esto lo muestran con suficiente claridad las discusiones acerca del estilo con las que el siglo XIX intentó alcanzar una relación consigo mismo. Se busca lo programático (además de que se necesita) con fines restaurativos. Por otro lado, cuando subsiste la pregunta por el estilo propio, resulta difícil simpatizar con la idea de que se trata de una simple aplicación de decisiones preestablecidas en las formas –y cuyo surgimiento se debe al sentido de pertenencia ligado a las obras de arte. Para el observador (y copista) de estilos existe una sinopsis reforzada por la costumbre; no obstante sabe que esto es resultado correspondiente de un modo espontáneo de trabajar orientado únicamente hacia el código –modo de trabajar que en su realización se abandona a la auto-programación de la obra de arte. Cuando se pretende fijar esto, se habla de espontaneidad o de generación inconsciente del estilo –aunque de la espontaneidad no se espera que surja de nuevo. Cuando se escogen estilos conocidos en calidad de programas, con ello se reclama de manera demasiado fácil la pertenencia al sistema del arte; y en la mayoría de los casos las obras no resultan muy convincentes. No por casualidad estas degeneraciones se marcan temporalmente con designaciones como 'nuevo' (nuevo

gótico), y cuando hay mucho de eso, con designaciones como 'post' (posmodernidad). Esto al parecer significa que ni el estilo (ni la imitación del estilo) limitan la pretensión de novedad, es decir, la creatividad. En el contexto del parecido de familia de un estilo, cualquier obra de arte puede buscar nichos aún no ocupados; puede experimentar –en el campo y en los bosques, en las catedrales y en las estaciones de ferrocarril– nuevas condiciones 'impresionistas' de la luz. Pero también puede encontrar su propio mensaje protestando contra los límites del estilo. Además la determinación del estilo ayudándose de manuales de estilística, se puede dejar en manos de los expertos quienes, por así decirlo, se dedican a recoger muestras –como en la botánica. En este sentido, el estilo mismo no es un programa, sino el preestablecimiento de formas con las cuales (o en contra de las cuales) se puede trabajar. De nuevo el límite externo hacia el 'unmarked space' del mundo se alarga. El hacer visible del hacer invisible se reparte entre estas dos instancias cuya combinación oculta luego que se trata precisamente de ello.

Por eso, también el estilo es un concepto de diferencia, un concepto-forma. En razón de los límites de un estilo, resulta la posibilidad de otros –naturalmente, sólo dentro del 'unmarked space' de las posibilidades del mundo. Visto históricamente, allí reside el motivo para intentar la transición. Sin embargo –y ésa es la prueba–, debe lograrse como obra de arte. De esta manera surge la impresión global de una pluralidad de estilos históricos –que como en la selección evolutiva– verificados en las obras de arte. Luego es posible también la última forma de reflexión: el estilo 'posmoderno' de la mezcla de los estilos, con la cual se representa ahora la soberana auto-programación de la obra de arte. No obstante, la combinación de distintas citas de estilo no es ya en sí un programa: puede lograrse o fallar. Se debe exponer al código del arte, porque en caso contrario no sería reconocible como arte.

VI. EVOLUCIÓN

I

Sabemos mucho acerca de la historia del arte. La historiografía del arte ha acumulado bastante conocimiento a partir de que las formas artísticas perdieron su fuerza de vinculación y dejaron de servir de modelos –en el siglo XVIII–. Además, desde que es posible comparar de manera amplísima, existe cultura. Cultura no en el sentido de cultivo –por ejemplo, agricultura o cultura *animi*–, sino en el de una elevada esfera de la realidad en donde todos los testimonios de la actividad humana se registran por segunda vez –no bajo el aspecto de su utilidad sino bajo el de su comparación con otros testimonios culturales. En esta comparación las obras de arte aparecen –como también las religiones, las instituciones de derecho, las formas del orden social– como ' interesantes', y todavía, más interesantes en cuanto más exóticas, bizarras, raras, difíciles de comprender. En cuanto cultura, el arte (como la religión) se presenta como *condición universal* de la sociedad humana: aunque esto sea algo *específico* de Europa, *específico* pues, de una región en donde hubo expresamente ese interés y donde se establecieron los puntos de comparación. Como consecuencia resulta que en la actualidad se encuentra arte allí donde ni los creadores ni los contempladores sabían que existía –y ni qué decir, cultura. Esta diferencia también la reflexiona Schiller en su distinción entre poesía ingenua y sentimental.

Así como en la religión, el haber observado el arte como cultura –una especie de observación de segundo orden– debió tener

consecuencias desastrosas. Para compensar esto, la cultura será afirmada de manera enfática y celebrada como esfera especial de valor. Aunque la cultura al reflexionar sobre esto registra –con corazón destrozado– la ingenuidad perdida e imposible de restablecer. Ahora, si se quieren observar las obras de arte como tales, se requerirá de tapaojos protectores de la cultura. Pero eso de qué sirve si las obras de arte ya se han infectado de cultura y han sido creadas precisamente para la comparación: ya no se entenderán acertadamente si de manera ingenua uno se deja impresionar –¿o sí? O, ¿es esencial a la observación del arte incluir la exclusión de la cultura comparativa?[1]

Al parecer la historiografía académica sobre el arte se sirve precisamente de esta diferenciación y con ello logra, cuando menos, distinguir entre arte como observación y arte como cultura. El conocimiento histórico sobre el arte se satisface, en parte, con la interpretación de las obras particulares (o de los maestros particulares) a partir de sus horizontes históricos, en parte, con la reconstrucción de sus influencias al esbozar sus presuntas causalidades y, en parte, con el análisis del desarrollo de las tendencias –sin presuponer necesariamente algún tipo de progreso. La disciplina académica establecida exclusivamente para esta tarea existe desde hace unos cien años.[2] Para coleccionar y multiplicar este conocimiento son decisivas las 'fuentes'. Estas fuentes –carcomidas de ratón[3]– cuentan tan sólo cuando son convalidadas por el conocimiento histórico como fuentes auténticas: la autenticidad (casi) legitima de por sí lo valioso. Quien trabaja sobre el Veronés no puede darse el lujo de dejar fuera algunas obras particulares del Veronés: el Veronés es el Veronés.

[1] Véase por ejemplo la distinción *beau réal/beau relatif* en Denise Diderot, *Traité du beau*, citado según *Oeuvres*, París (Ed. de la Pleiade) 1951, pp. 1105-1142 (1127 ss).

[2] Véase Georg Kauffmann, *Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*, Opladen 1993.

[3] Philip Sidney habla de "oldmouse-eaten records" a propósito de una comparación entre grafía de la historia y poesía, *The defense of Poesy* (1595), citado según la edición de Lincoln Nebr. 1970, p. 15.

Siguiendo a Dilthey se tiende a pensar que la tarea de los historiadores consiste en hacer visibles como totalidad las figuras individuales y de esta manera lograr ubicar los detalles en su contexto. Esto justifica el trato selectivo con las fuentes –sobre todo el dejar fuera lo que resultó ser posterior a la obra y no pudo haber sido conocido entonces. El historiador está obligado a probar lo que, como pasado, se conocía en el presente de la obra de arte materia de su interés. A la totalidad de las ciencias del espíritu se le ve con gusto (si no es que forzadamente) como totalidades históricas cuyos horizontes de tiempo huyeron con ellas, pero que en el presente se deben encontrar como si fueran nuestro pasado. En esta medida la historiografía (y con ella la historiografía del arte) combina lo in-sujetable del origen con la relevancia histórica: presenta, pues, a nuestro horizonte temporal configuraciones de tiempo dentro de un horizonte reflexivo en donde el tiempo hace que el horizonte mismo cambie. Luego se pueden además descubrir mundos cotidianos frente a los cuales las altas culturas se perfilan como excepciones exóticas. O con análisis puramente cuantitativos (o estadísticos) se llegan a poner de manifiesto las 'estructuras latentes' –las cuales a la vez dejan ver con claridad cómo el conocimiento se hunde en un mar de desconocimiento.

Todo esto es algo muy conocido y, como conocimiento actual, tentadoramente cercano: lo sobresaliente indudablemente se impone. Por eso, precisamente se vuelve todavía más necesario ofrecer una explicación previa para nuestros siguientes análisis: un análisis teórico-evolutivo de la historia persigue otros fines y ordena el material de diversa manera. En su base destaca una formulación específica de tipo teórico. En la biología, por ejemplo, se entiende así: ¿cómo se llega a la diversidad de las especies a partir de un único surgimiento bioquímico de la vida?; o en la teoría de la sociedad: ¿cómo es que de manera continua y no sólo esporádica queda asegurada la comunicación –la cual se interrumpe continuamente– para llegar con ello a una alta complejidad estructural tanto en las múltiples sociedades históricas como en la sociedad/mundo moderna? O como lo expresa Spencer en su famosa formulación: "Change from

a sate of indefinite, incoherent homogeneity to a state of definite, coherent heterogeneity".[4] Igual de impresionante en el sistema/sociedad es el surgimiento de una multiplicidad de sistemas funcionales y dentro de ellos, a su vez, el surgimiento de medios que hacen posible una multiplicidad de formas (aunque inestables), como por ejemplo, nuevas transacciones en la economía, o una continua variación del derecho positivo. El interés teórico puesto de manifiesto con la teoría de la evolución está dirigido a esclarecer las condiciones de posibilidad del cambio de estructuras y se limita a la explicación del surgimiento de la complejidad tanto estructural como semántica. Esto incluye asimismo el hecho de si se deben entender como resultado de la evolución tanto la descripción del arte, como la emergencia de un nuevo concepto de cultura, como la culturización del arte, e incluso la emergencia de la teoría de la evolución: la teoría de la evolución es, pues, un paradigma autorreferencial, autopoiético.

En este contexto, el uso científico de la palabra *evolución* no se establece de manera precisa. En las ciencias sociales se tienen todavía representaciones pre-darwinistas. A menudo se ofrece como teoría de la evolución tan sólo una descripción de las fases del desarrollo –frecuente desde el siglo XVIII aun antes de Comte. Para esto pueden darse ciertas explicaciones, por ejemplo, la falta de persuasión en las ciencias sociales del social-darwinismo, o la necesidad de modelos de los procesos históricos para explicar por qué hoy ya no es como antes, o dado que la adaptación a cambios estructurales tan cambiantes no es posible, es mejor acogerse a Lamarck en lugar de Darwin[5]. Todo esto, sin embargo, no es teoría de la evolución –si ha de tomársela en su sentido más estricto. Por eso con razón en las ciencias sociales se ha señalado a la teoría de la evolu-

[4] Así en Herbert Spencer, "What is social Evolution?", *The Nineteenth Century* 44 (1898), pp. 348-358 (353); exhaustivamente en el capítulo sobre "The Law of Evolution" en los *First Principles*, 5ª Ed. Londres 1887, pp. 370 ss.

[5] Para esto una serie de aportaciones en la *Revue Internationale de Systémique* 7 (1993), cuaderno 5.

ción como 'untried theory'.[6] Y dado que es así, es bueno mantenerla así –al menos eso piensan muchos científicos sociales que rechazan los conceptos teórico-evolutivos por tratarse de metáforas biológicas o de analogías no permitidas surgidas del mundo orgánico.

Precisar la investigación llamada "teoría de la evolución" (e incluso, bajo otros nombres) es requisito indispensable para comenzar –aunque en realidad no aclare mucho sobre el programa mismo de la investigación. La teoría de la evolución utiliza un tipo específico de distinciones, a saber: variación/selección/reestabilización. La pregunta no se dirige a la explicación de un proceso: no pretende aclarar históricamente (o causalmente) por qué se ha llegado hasta allí, o cómo se ha llegado hasta allí. La búsqueda está motivada más bien por disquisiciones sistémico-teóricas: si los sistemas autopoiéticos están dispuestos de modo que sus estructuras se producen a partir de sus propias operaciones –lo cual presupone el enlace de una operación con otra, por tanto, estructura–, entonces, ¿cómo es posible la construcción de complejidad estructural, si eso en primer lugar es improbable? ¿Qué es pues lo que la hace probable? Y cómo, finalmente, la improbabilidad se hace probable para así poder contar con ella de manera segura, para que determinadas frases se puedan decir o determinadas mercancías se puedan comprar o nuevas formas de arte se puedan crear e impresionar. Cómo puede hacer la sociedad su propia improbabilidad firmemente estable: seleccionar algo de entre incontables posibilidades y mantenerlo fijamente referido, y en caso de que alguna de esas adquisiciones cruciales de súbito se desplomara (la economía monetaria, la seguridad policíaca) sobrevengan catástrofes imposibles de contener. Dicho de otra manera: cómo es posible que la improbabilidad del surgimiento se transforme continuamente en probabilidad de la preservación.[7]

[6] Así en Marion Blute, "Sociocultural Evolutionism: An untried Theory", *Behavioral Science* 24 (1979), pp. 46-59. Hay también contra ejemplos gracias sobre todo a las numerosas aportaciones de Donald T. Campbell.

[7] Esta versión del problema se encuentra en Magoroh Mayurama, "Postcript to the Second Cybernetics", *American Scientist* 51 (1963), pp. 250-256.

La teoría de la evolución se dirige hacia el despliegue de la paradoja de la probabilidad de lo improbable. La paradoja se formula de tal manera que es inaceptable para los estadísticos: para la estadística es algo trivial que la realidad en cada una de sus expresiones sea extremadamente improbable y sin embargo aparezca como algo totalmente normal. No debe sorprendernos que quienes se dedican a las estadísticas no puedan reconocer su propia paradoja porque de antemano presuponen su despliegue. No obstante, la comparación –a pesar de lo exiguo de sus beneficios metodológicos y de su prohibición metódica– ilustra el hecho de que recurrir a la paradoja permite aquel tipo de pregunta teórica que facilita identificar el despliegue (el hacer invisible) de la paradoja. En último término se trata de la paradoja de la autoimplicación: dar por presupuesta la distinción (probable/improbable) cuya unidad queda señalada de manera paradójica. Los lógicos podrían aquí objetar que la teoría se pone una trampa para después salir de ella por su propio pie. Esto es cierto, aunque la pregunta estaría más bien orientada hacia qué tipo de posibilidades comparativas se hacen visibles de esta manera.

II

Se puede presentar la historia de la sociedad como la historia general de la evolución socio-cultural.[8] Allí el sistema de referencia es el sistema total de la sociedad. Los cambios en el campo del arte serían sólo momentos de la evolución social. El problema se discute –aunque sin una preparación teórica suficiente– precisamente alrededor de 1800 con motivo del concepto jurídico-político de sociedad propuesto por Kant y en relación a la creciente expecta-

[8] Véase para ello a Niklas Luhmann, "The Paradox of System Differentiation and the Evolution of Society", en: Jeffrey C. Alexander/Paul Colomy (comps.), *Differentiation Theory and Social Change: Comparative and Historical Perspectives*, Nueva York 1990, pp. 409-440; Niklas Luhmann/Raffaele De Giorgi, *Teoria della societá*, Milán 1992, pp. 169 ss.

tiva sobre el arte y la educación estética.[9] Si a esto –en lugar de una teoría de la conciencia– se le antepone una teoría muy elaborada de la evolución, entonces la pregunta sería si dentro de los sistemas –que evolucionan por sí mismos, aunque de alguna manera determinados– puede haber evolución de sus sistemas parciales. Para demostrarlo habrá que probar cómo y bajo qué condiciones los sistemas parciales se clausuran autopoiéticamente y llegan así a diferenciar su propio modo de operación, es decir, a tomar los acontecimientos del entorno como accidentes que estimulan la variación y selección de las estructuras internas del sistema.

Este tema ya nos ha ocupado en el contexto de las condiciones históricas del proceso de diferenciación del sistema/arte.[10] Únicamente en cada obra de arte particular se hace claro cómo la improbabilidad del surgimiento se transforma en probabilidad de la preservación. La primera distinción con la que el artista empieza la obra no puede surgir del programa de la propia obra. Sólo puede encontrarse de manera espontánea –seguramente mediante una decisión del tipo (poesía, fuga, vitral) y probablemente a partir de una idea en mente. Pero toda decisión posterior constriñe el trabajo, se guía por las decisiones previamente tomadas, se sirve de los lados libres que las formas dejan para todavía determinarse– y con eso se limita el grado de libertad para lo siguiente. En la medida en que las distinciones adquieren firmeza y quedan fijamente referidas aparece precisamente lo que se espera de la evolución: que la obra de arte alcance consistencia en sí misma, y se pueda, por ejemplo, reconocer y observar siempre de nuevo. La destrucción será siempre posible; la modificación,

[9] Para la significación de Schelling en el desarrollo de esta pregunta véase a Wilhelm G. Jacobs, "Geschichte und Kunst in Schellings 'System des trazscendentalen Idealismus,'" en: Walter Jaeschke/Helmut Holzhey (comps.), *Früher Idealismus und Frühromantik: Der Streit und die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Hamburgo 1990, pp. 201-213. Schelling –frente a la sociedad mundial burguesa del Estado de derecho (paz)–sólo puede desarrollar en la epifanía del arte otra teleología de la historia, la cual despliega su propia y singular paradoja de vida consciente/inconsciente.

[10] Véase el Cap. 4, IV y ss.

cada vez más difícil. Puede ser que dentro de ella queden problemas no resueltos o partes flojas –lo cual habrá de aceptarse como resto inmejorable: la evolución no cuaja en un estado perfecto.

Una producción de estas características puede efectuarse más o menos orientada por un plan. Pero entonces, como en la economía y en la política, el plan será un momento de la evolución. Si el artista se atiene demasiado rígidamente a un programa, acabará produciendo obras sin cualidad distintiva (aunque se trate de diferentes programas), o decidiendo entre su aceptación o su rechazo. En contraste, el caso típico es cuando el artista se deja estimular e informar por los resultados parciales de la obra –aunque simultáneamente concurra un plan: la evolución es el caso específico.

Al parecer, una peculiaridad del sistema/arte consiste en que la obra particular se crea únicamente dentro de una 'intertextualidad' elástica y es precisamente en este plano –si se quiere formular de manera fuerte– donde la casualidad se transforma en necesidad. Se deberá tener frente a los ojos esta mini-evolución de la obra de arte particular cuando se trate de una teoría de la evolución del sistema/arte. Sólo en la evolución del sistema se hacen presentes los mecanismos evolutivos de variación/selección/reestabilización. Y sólo aquí se producen las condiciones sociales para hacer posible la creación de las obras de arte: si el fenómeno del arte no estuviera suficientemente diferenciado, no habría libertad para dar inicio, ni se tendría la más mínima idea acerca de qué hacer cuando se tratara de crear o contemplar una obra de arte.

Si se toma como punto de partida la teoría de la combinación de las formas, entonces lo más inmediato es pensar que el origen del arte se da en condiciones de *ornamentación* –sin estar todavía disponible un concepto adecuado y ni qué decir de una noción acerca de un sistema autónomo del arte. Lo que para la evolución de la sociedad fue la evolución del lenguaje, para el sistema del arte lo fue la ornamentación.[11] En ambos casos precedieron largos trabajos pre-

[11] Friedrich Schlegel lo daba por seguro: "...und gewiss ist die Arabeske (verstanden als "diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Simme-

paratorios con erupción final de consecuencias, una vez que la comunicación quedó asegurada y pudo reconocer sus límites. En un principio no se enfatiza la diferencia entre cosa y adorno, sino la unidad de esta diferencia: 'cosmos' –que en el sentido griego significa los dos: orden y ornamento.

En los tiempos prehistóricos los ornamentos surgen por todos lados del mundo de manera independiente –aunque se discute acerca de si determinadas configuraciones surgieron independientemente o por el mecanismo de la difusión. Al parecer en las antiguas sociedades la relación entre superficie y profundidad se experimentaba de manera diversa a la actual. Esto se puede reconocer en las muy extendidas técnicas de adivinación: aquí se trata de signos situados en la superficie pero descifrados desde lo profundo. También los ornamentos debieron haber sido entendidos de esta manera.

El ornamento da la oportunidad de adiestrarse en torno al arte sin depender de (ni demandar) presupuestos sociales. La base pudo ser una técnica artesanal sobresaliente que de manera colateral llega a producir el orden ornamental como superposición juguetona sobre todo lo útil y necesario: como adorno pues. Los estímulos (pero también los límites) pudieron provenir del sentido de los objetos de culto o de otros objetos útiles. Se aprovechó precisamente el estar metido en contextos no específicos del arte y de su diferenciación evolutiva. Se puso en práctica un tipo de observación en donde la mirada y las manos se entrenan para un tipo de comunicación social y, más tarde, al remitirse a esa habilidad se dará como resultado un sistema auto-circunscrito.

En las bibliotecas debe haber material suficiente como para escribir la historia de la ornamentación y explicar qué tipos de patrones se impusieron en la decoración de los objetos: geométricos o

---

trie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie") die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie" –así en *Gespräch über die Poesie*, citado según *Obras* en dos Tomos, Berlín 1980, Tomo. 2, p. 164. Véase también aportando muchas pruebas a Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo 1927, citado según la edición de New York, 1955.

curvo-lineales, bajorrelieves con o sin hojas, frutas, cabezas; ornamentos puestos sencillamente unos tras otros o tomando la forma de los objetos –vasos, puertas, edificios– para servirles de apoyo, o para simular o cubrir las imperfecciones, es decir, para comunicar figuras. Puede ser que haya tales compilaciones, aunque para una teoría del arte éstas podrían servir tan sólo como material ilustrativo, y podrían encontrarse en cualquier parte.[12] Se debe distinguir entre presentación histórica y teorías de la evolución. El problema central de la teoría de la evolución es aclarar las discontinuidades abruptas, los súbitos cambios de estructuras después de largos periodos de estagnación (o de crecimiento prolongado); por consiguiente aclarar las constantes irritaciones a las que están expuestas las formas y, sobre todo, el surgimiento inesperado de la clausura operativa con posibilidades de autonomía autopoiética.

Desde esta perspectiva, la práctica de la ornamentación –en sentido amplio– aparece como un *preadaptative advance*: un desarrollo que inicialmente sirve para otras funciones y al cual se puede retornar en el transcurso del proceso de diferenciación del sistema del arte –como si éste hubiera existido desde siempre. Cuando se llega al proceso de diferenciación del arte se puede construir el

[12] La muy significativa monografía de Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst: Schmuktrieb und Ordnungssin in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, tr. alemana, Stuttgart 1982, contiene, es cierto, una serie de materiales de todos los tiempos, pero está articulada bajo puntos de vista específicos y no bajo la pretensión de ofrecer una historia de la ornamentación y su relación con la evolución del arte. Para una presentación histórica bien documentada de cómo el desarrollo europeo de la ornamentación precisamente se aprovechó de su ordenamiento en relación primero con lo estructural arquitectónico y, después, con el hallazgo del estilo artístico, véase Joan Evans, *Pattern: A Study of Ornament in Western Europe From 1180 to 1900*, Dos Tomos, Oxford 1931, reimpreso en Nueva York 1975. Para el comienzo de esta división en la construcción de las catedrales góticas véase también a Otto von Simson, *Die gothische Kathedrale: Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*, tr. alemana, Darmstadt 1968 –por ejemplo p. 16: "Hier ist der Schmuck ganz dem System untergeodnet, das von den Gewölberippen und Stützen gebildet wird; der ästhetische Eindruck wird von diesen bestimmt."

pasado (redirigir el acervo de formas, reutilizar la capacidad adquirida) y así experimentar el *rompimiento social* de la estructura, primero como innovación artística, como un poder hacer mejor las cosas. Una situación social del arte radicalmente diversa buscará formas de expresión menos radicales: vuelta a lo antiguo, valoración del prestigio social del artista, búsqueda de independencia respecto de los patrones con los que se hacen las cosas y finalmente, novedad y originalidad como demanda de la obra de arte individual.

La diferenciación del sistema del arte debió haber cambiado el sentido de la ornamentación al añadir particularmente la dimensión de la profundidad: entonces importará únicamente la combinación de formas. En la arquitectura gótica la ornamentación se vino abajo por el invento explosivo de formas –del que había que cuidarse. Todas las reflexiones posteriores sobre el uso reducido de la ornamentación y la preeminencia del sano equilibrio tuvieron siempre delante de sí una historia que les ofrecía la oportunidad de saber en qué sentido se decían las cosas. La distinción forma/ornamentación (la cual apoyaba la reflexión) se pudo generalizar como teoría y fue acogida en el sistema del arte –cuando empezaba a diferenciarse. Con la pretensión de las obras de arte de ser reconocidas como artísticas, el ámbito del arte –aún en formación– se dividió en ornamentación, adorno y más tarde –al entrar en competencia con los productos industriales como objetos artísticos de publicidad y obras de arte–, a partir de la decisión de en qué medida y en qué formas necesitaban (o toleraban) la ornamentación. Al principio fue necesaria una división de este tipo. De esta manera –haciendo referencia a Alberti quien introdujo el concepto de composición[13]– la literatura estándar del Renacimiento distinguía entre pintura, composición y coloración como componentes necesarios del arte de pintar.[14] Así la tradición de lo ornamental se introduce en el concepto de la pintura –de los bocetos, del diseño– aunque reduciéndose a

[13] Compárese con capítulo 3, nota de pie de página 40.

[14] Véase, por ejemplo, a Michel Angelo Biondo, *Von der hochedlen Malerei* (1574), citado según la tr. alemana, Viena 1873, reimpreso en Osnabrück 1970, pp. 24 ss., 28 ss.

uno de sus componentes.[15] No obstante, el Cinquecento desarrolla –sobre todo en Florencia– una teoría que aloja todo el problema en el concepto de *disegno* y lo extrapola hasta la imprecisión.[16] Diseño es entonces concepción creativa (comparable con la creación de Dios, naturaleza pues) y, por otro lado, ejecución enteramente artística hecha con ojos amaestrados y mano habilidosa. Por un lado, se trata de invención, por otro, de técnica de dibujar; por un lado de bocetos geniales, por otro, de técnica a enseñarse en la academia; por un lado, de intelecto (en el sentido antiguo), por otro, de forma y contorno de la obra misma. Como esta contradicción no pudo ser resuelta, la discusión del siglo XVII se enarenó dejando tras de sí una teoría del dibujo que podía ser enseñada.

El arte poético siguió distinciones similares. Así Torcuato Tasso divide su 'Discorsi dellárte poetica e in particulare sopra il poema eroico' en materia, forma y ornamento[17] –aunque se concentra totalmente en la materia (selección de temas) y en la forma.[18] En el tratamiento del 'ornamenti' Tasso cambia de tono: habla de *elocuzione* y permanece totalmente en el marco de las distinciones de estilo de la retórica– las cuales habrían sido tratadas como distinciones correspondientes a las formas.

Paralelamente se encuentra también –bajo el concepto de ornamento– una desvaloración de lo ornamental como simple adorno. Este desclasamiento del simple aliño obliga a preguntarse si las obras de arte requieren de ornamentación y por qué. La salida consistió en hacer ver que, en todos lados, lo ornamental (y también el

[15] Digno de ser reconocido siempre: Biondo (*op. cit.*, p. 30) opina: En el lado de *afuera* del objeto pintado (¿en el dibujo?, aunque Biondo habla aquí de composición) *aparece la belleza.*

[16] Véase, Wolfgang Kemp, "Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenchaft 19* (1974), pp. 219-240.

[17] Primera impresión Venecia 1587, citado según Torquato Tasso, *Prose*, Milán 1969, p. 349. En la formulación "*ed vestirla ultimamente con que' piú esquisiti ornamenti*" se reconoce claramente la ambivalencia: por una parte la alabanza retórica, pero por otra la marginalización al considerarla simple adorno.

[18] *Discorso terzo.*, *op. cit.*, pp. 392 ss.

arte) tenía una función decorativa y esta función de suplemento debía distinguirse de la belleza de la naturaleza y del arte –de donde realmente provenía.[19] De esta manera, en el plano de lo ornamental se podía ganar espacio para adaptarse a los cambios de la sociedad tomando (o desarrollando) formas que no interfirieran, pero apartándose del puro simbolismo religioso y así influenciar el desarrollo del estilo pintando formas naturales, relaciones interpersonales, heráldicas o modelos de la antigüedad.[20] Con la distinción obra de arte/ornamento (en la obra de arte misma o en otros objetos) se sabotea la posibilidad de designar la unidad misma del arte porque, ¿qué sería esta unidad, si la belleza como perfección necesita de complemento?[21] En el siglo XVIII esta metafórica (señor/siervo) pierde plausibilidad porque hacía necesario preguntar por la unidad que sostiene la obra de arte. Únicamente el uso del lenguaje pudo evitar responder de inmediato: el ornamento.

Un paso determinante que no puede subestimarse es la distinción introducida por Hutchenson entre belleza original (absoluta) y belleza comparativa (relativa).[22] Se trata de un paso decisivo para rehabilitar lo ornamental y para rechazar la semántica de la imitación.[23] El original (la belleza absoluta) no es otra cosa que la idea subjetiva de ornamentación. Esta forma de belleza será definida (para hablar en el lenguaje matemático de Hutschenson) como 'uniformity admist variety', o como 'compound ratio of uniformity and

[19] Compárese anteriormente con las pp. 195 ss.

[20] Esto lo muestra copiosamente Evans *op. cit.*, allí a la vez se hace claro lo difícil que es distinguir tales estimulaciones externas de los estilos en el sistema del arte –una prueba más, pues, de la artificialidad de la separación entre obra de arte y ornamento.

[21] De la posición del "parergon" en relación con el "ergon" con respecto a la crítica del juicio de Kant se ocupa exhaustivamente Jaques Derrida, *La vérité en peinture*, París 1978.

[22] Véase Francis Hutcheson, *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, design* (Treatise I von: *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725, 4ª Ed. Londres 1738), citado según la edición de La Haya 1973, Secc. I, XVI, pp. 38 y ss.

[23] Compárese más adelante con las pp. 373 y 375.

variety'.[24] Esta fórmula, que recuerda a Leibniz, al abarcar demasiado (según Leibniz, el mundo), introduce un principio de incremento sin perturbar la variedad obtenida con la uniformidad, y al revés, la uniformidad obtenida con la variedad. También lo malogrado (fealdad) puede pensarse –en la asociación psicológica del tiempo– como disrupción de asociaciones que no embonan.[25]

El marco conceptual de la teoría del conocimiento y de la moral psicológica se queda atado al tiempo, de aquí que la estética filosófica trate de buscar otros caminos. Sobre todo en William Hogarth se encuentran los efectos ineludibles y las continuas referencias a lo ornamental. En su ensayo "El análisis de la belleza" se volverá a hacer referencia a la ornamentación, pero va más allá y culmina en las 'líneas serpentinas' que presentan la 'superficie interna' del objeto y su movimiento potencial para alcanzar la más favorable de las proporciones. El pensamiento sobre la función de las líneas-guía finalmente se traduce en instrucciones técnicas para la producción de belleza –instrucciones inteligibles para todos (no como los oscuros principios de los 'conocedores') y por tanto para alcanzar la *inclusión omniabarcadora* del observador de la obra de arte.[26] En conjunto, la larga tradición de los preceptos de las líneas-

[24] *Op. cit.*, Sect. II, III, p. 40. En la teoría del arte estas fórmulas eran frecuentes ya en el siglo XVI –por tanto mucho antes de Leibniz.

[25] Sect. VI, I-III. pp. 74 ss.: "casual conjuctions of ideas". El rechazo de asociaciones que no cuadran es un indicador claro de diferenciación.

[26] Véase William Hogarth, *Analysis of Beauty, Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londres 1753, citado según la edición de Oxford 1955. Para la ornamentalidad como principio que va de menos a más p. 35, "zu waving line als line of beauty und serpentine line als line of grace" pp. 650 ss. Como llamado a los ojos de alguien en calidad de último criterio, por ej., p. 102. También otros autores subrayan este contexto relacional entre arte y ornamentalidad. El arte como "greatly ornamental", por ejemplo en Jonathan Richardson, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur* (1719), citado según *The Works*, Londres 1773, reimpreso en Hildesheim 1969, pp. 241-346 (245; véase también p. 268). Y sólo hasta entonces se encuentra la tradición que remite al significado de la línea, por ejemplo en Federico Zuccaro, *L' idea dei Pittori, Scultori ed*

guía permanece como algo ambivalente. Por un lado, tales preceptos siguen subordinados al interés de la belleza, de la armonía, de la proporción equilibrada; por otro, ganan significado a medida que en esa noción de belleza se hace evidente la vacuidad y la redundancia. Esto no sólo es obvio en Hogarth sino también en Moritz y Herder.[27]

En tanto los problemas de la forma se hacen más profundos y se vuelve hacia la ornamentación (bajo el título de diseño) como teoría sobre la obra de arte, surgen tendencias tratando de salvar el ornamento no sólo de su función sobrante sino superflua: empiezan a restituirlo como suplemento o como manera de trascender la perfección buscada. Esto se lleva a cabo en el manierismo, en la legitimación de lo caprichoso, de lo fantástico, con ese ir más allá de los límites de la proporción. Una de las tendencias teóricas de esta posibilidad, relacionada explícitamente con la ornamentación se encuentra en Zuccaro.[28] Las dos formas combinadas del diseño –imitación y perfección– se complementarán con una tercera: el bizarro y caprichoso diseño fantástico –el cual sustitutamente enriquece con *diversità* la ya de por sí perfecta obra de arte.[29] También la teoría

---

architetti, Turín, 1607, citado según la re-impresión de: *Scritti d' arte Federico Zuccaro*, Florencia 1961, p. 220 para el *disegno eriterno*: "La linea dunque è proprio corpo ex sostanza visiva del disegno esterno." Antoine Coypel, *Discours prononcez dans les confèrences de l' academie Royale de peinture et de sculpture*, París 1721, pp. 46 ss.; Karl Philipp Moritz, "Die metaphysische Schönheitslinie", en: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, Tubinga 1962, pp. 151-157. O, lexikalisch festgehalten s.v. contours, bei Jacques Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-arts*, París 1752, p. 174.

27 En el cuarto bosquecillo crítico se dice por ejemplo que el arte de la poesía debe aprender de la arquitectura la unidad y la medida del plano; de la pintura por el contrario –porque para su finalidad sería demasiado fría, seca y lisa, la "propia línea de la belleza, la "bella carencia de plano". Citado según la *Sämmtliche Werke de Herder* (comp. Suphan) Vol. 4, Berlín 1878, p. 165.

28 *Op. cit.*, (1607-1961), pp. 237 ss.

29 Desde el punto de vista de la historia del concepto esta legitimación de lo fantástico tiene que ver con la universalización del principio de imitación a través del *Sofista* de Platón. La imitación se convertirá intrínsecamente en paradoja: se referirá a algo que existe y que no existe. En el *Sofista* 236 C, se distinguirá entre *eidolopoiiké, eikastiké und phantastiké*. En ello lo que está

clasicista de mitad del siglo XVIII va a lo ornamental (Zierrat, arabesco) con la esperanza de encontrar en esta forma la medida adecuada frente a la esterilidad por un lado, y la falta de disciplina (indolencia) por el otro, por tanto para probar y prevenir la idea de estilo clásico en el uso subordinado de la decoración.[30] El tránsito hacia el Romanticismo atrae hacia sí la atención precisamente de ese exceso incontrolado de lo arabesco/grotesco –como si el problema de desorden que subyace a toda actividad creativa pudiera sujetarse por esa forma silvestre.[31] Gustav René Hocke ha documentado especialmente el desarrollo autocontenido de esta rehabilitación de lo ornamental.[32]

---

presupuesto es que ningún arte bello logra la trasmisión exacta de las proporciones naturales. Pero la dialéctica del distinguir agudiza el problema al sugerir una alternativa. En el Renacimiento tardío se retomará esta distinción en la teoría de la poesía y de la pintura. Véase, por ejemplo, *imitazione icastica/imitazione fantastica* en Gregorio Comanini, *Il Figino overo del fine della pittura* (1591), citado según la obra de Paola Barocchi (comp.), *Trattati d' arte del Cinquecento* Vol. III, Bari 1962, pp. 237-379 (256 ss.) Surge una notable dificultad teológica cuando la representación de Dios debe subordinarse a esta distinción. La decisión sólo puede ser "icastica", porque éste es el lado fuerte del ser, pese a que Dios no puede ser representado. Aun la manera en que Dios ha de ser representado está prescrita. No en balde nos encontramos en el periodo de la Contrarreforma después del Concilio de Trento.

30 Véase especialmente Karl Philipp Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, Berlín 1793, reimpreso Nördlingen 1986, y también, Günter Oesterle, "'Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente.' Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske", en: Herbert Beck/Peter C. Bol/Eva Mack Gérard (comps.), *Ideal und Wirklichkeit in der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlín 1984, pp. 119-139.

31 Véase la monografía de Karl Konrad Polheim, *Die arabeske: Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Paderborn 1966; y también, Dietrich Mathy, *Poesie und Chaos: Zur anarchistischen Komponente der frühromantische Ästhetik*, Munich 1984, especialmente pp. 99 ss., con la vista puesta en la novela.

32 Véase "Die Welt als Labyrinth, Mainer und Manie in der europäischen Kunst: Von 1520 bis 1650", Hamburgo 1959; y de él mismo: *Malerei der Gegenwart: Der Neo-Manierismus vom Surrealismus zur Meditation*, Munich 1975.

Al preguntarse si fuera del arte visual hay algo análogo a ese acrecentamiento de lo ornamental, se llega, en la literatura, al incremento del contexto narrativo mediante construcción de *suspenso*.[33] La figura de la fortuna que obra desde afuera, soluciona temáticamente la exigencia de cargar con suspenso la narración: todavía en la modernidad temprana se considera a ésta como un medio proveniente desde antiguo y que con las figuras de los tipos aumenta la variedad en el marco de las redundancias establecidas[34]. En el desarrollo narrativo de los caracteres, el contexto entre pasado y futuro queda roto. Las acciones serán las que restablezcan el contexto, y para éstas serán necesarios los motivos. En todo caso, al final de la historia se hará claro por qué se llega a donde se llega. La narración –en su propia marcha– al mover la anécdota en líneas serpentinas logra un marco de desconocimiento auto-producido, para que al final de la historieta entre el par que se casa, el criminal que ha sido reconocido y castigado. La narración (para citar a Dryden) debe ser construida como un laberinto en donde el espectador pueda ver tan sólo unos cuantos pasos adelante, pero sólo hasta el final pueda conocer el desenlace.[35] El suspenso –en el sentido de desconocimiento auto-producido– introduce en la obra de arte variedad

[33] Esto corresponde a una necesidad comercial, es decir, al acoplamiento estructural entre literatura y economía. El lector debe siempre leer nuevos libros para experimentar suspenso.

[34] Fortuna o, por selección, "perturbazione". Véase Torquato Tasso, *Discorsi dell' arte e in particulare sopra il poema eroico* (1587), citado según *Prose*, Milán, 1969, p. 389. Tasso se distancia a sí mismo de la variedad garantizada por el esquema felicidad/infelicidad, "perché la varietà de gli episodi in tant è lodevole in quanto non corrompe l' unità della favola, nè genera in lei confusione." (p. 391).

[35] La cita completa dice: "T'is evident that the more the persons are, the greater will be the variety of the Plot. If then parts are manag'd so regularly that the beauty of the whole be kept intire, and that the variety become not a perplex'd and confus'd mass of accidents, you will find it infinitely pleasing to be led in a labyrinth of desing, where you see some of your way before you, yet discern not the end till you arrive at it". Así en John Dryden, *Of Dramatical Poesie: An Essay*, 2. Ed. Londres 1684, citado según la impresión de Londres 1964.

–antes atribuida a algo de fuera. Esto significa también que el autor sabe lo que el lector no debe saber. Cuando el suspenso –como ornamento– garantiza la unidad de la obra de arte, las características de las personas pueden sustituirse por la individualidad sin dejar de ser reconocibles. El nivel de combinación de la obra permite más variedad a la vez que preserva la redundancia requerida para la información.

Pero, ¿qué tiene que ver esto con la cuestión del ornamento? Aquí se trata también de alcanzar un nivel de mayor complejidad entre redundancia y variedad.[36] Para formularlo en el estilo de Hogarth: "The art of varying well",[37] como con líneas 'serpentinas'. La redundancia estará asegurada si la narración misma contiene –sin ofrecerle al lector una historia conocida– detalles explicativos suficientes de su mundo conocido.[38] El suspenso consiste en mantener abiertos diversos (aunque pocos) futuros: en la novela detectivesca significa también diversos descubrimientos del pasado. Se trata, para decirlo de otra manera, del rumbo que tomará la anécdota o la historieta. Prolongando las líneas y prolongando el suspenso se efectuará tanto el cruce como la ocultación de los límites de la forma. Así, no sorprende que Moritz en *la línea metafísica de la belleza*,[39] tanto para la épica como para el drama, enfatice la fuerte curvatura (comparándola con la línea de la verdad) y lo que omite, pues sugiere la forma de un círculo cerrado. Tampoco sorprende que Friedrich Schlegel señale la novela de Diderot (*Jacques le fataliste*) como un arabesco y objete la poca estima en que se tiene dicha designación: se trata de una "muy determinada y esencial forma (o modalidad) de la poesía".[40] La alternativa se podría discutir al hacer referencia a Georg Lukács, como ironía: el candidato para sustituir

[36] Algunas sugerencias en Hutcheson *op. cit.*, Sect VI, p. 78.

[37] *Op. cit.*, p. 61.

[38] *Vid.* la formulación de "factual fictions" en Lennard J. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Nueva York 1983.

[39] *Op. cit.*

[40] Así en: *Gespräch über die Poesie*, citado según Friedrich Schlegel, Obras en dos Tomos, Berlín 1980, pp. 173 ss.

el ornamento[41] –ironía como clave tonal en donde se desenlazan los altos y bajos de los eventos narrativos. El suspenso (o en dado caso la ironía) sería la forma interna de la unidad de la novela, compatible con la alta variedad del acontecimiento narrativo –y eso es, precisamente, lo que demanda.[42]

En perspectiva histórica pudiera parecer notable un arte producido de esta manera y siguiendo estas indicaciones: quizás el punto más alto del desarrollo europeo del arte. En la segunda mitad del siglo XIX preocupa la pregunta de si con la renovación del estudio cuidadoso del estilo ornamental se pudiese rejuvenecer el propio estilo –que abiertamente estaba faltando en ese siglo.[43] Hacia 1900 el potencial se amplió de nuevo con la renuncia a los objetos de arte visual, a la tonalidad en la música, a la continuidad de la línea en la narrativa literaria. Ahora la ornamentación ha vuelto a lo que siempre había sido: combinación autodirigida de formas, temporalidad de la observación que en todo momento alcanzado busca lo que todavía necesita ser decidido.

Pero todavía no sabemos cómo la evolución se las ha arreglado para traer hasta aquí este estado de cosas.

III

La teoría evolutiva soluciona (sustituye, reprime, hace invisible) la paradoja de la probabilidad de lo improbable mediante la distinción entre variación y selección: por tanto con *otra* distinción. Así es posible empezar de nuevo cuando se presupone (cosa no tan

[41] Véase, Georg Luckács, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtssphilosophischer Versuch über die grossen Formen der Epik*, Berlín 1920, citado según la impresión de Neuwied 1971.

[42] De pasada: el que el siglo XVIII proclame que la poesía es más antigua que la prosa, pudo estar motivado por el hecho de que en poesía la ornamentación que congrega a la obra –el ritmo–, se reconoce con más facilidad que en la prosa.

[43] Para una vista general véase, Gombrich, *op. cit.*, pp. 45 ss.

obvia) que variación y selección se separan en la realidad y además eso lo puede distinguir posteriormente un observador.

En las teorías de la evolución del siglo XIX, a la hora de aclarar la variación (por tanto al aclarar los presupuestos de la selección) el 'individuo' jugaba un papel muy destacado. En todo caso habrán de distinguirse dos versiones distintas. Con el concepto de *población* se impuso el individualismo colectivo contra el esencialismo tipológico de la doctrina de los géneros y las especies. Las populaciones eran capaces de avanzar porque estaban constituidas por individuos. Eso hace pensar, sin embargo, en la multiplicidad de formas individuales como la fuente de la capacidad de adaptación: variedad pues como fuente de variación. Dependiendo de las condiciones cambiantes del entorno se fortalece y se origina una u otra características previas en vista de la reproducción. Al transferirse a la sociedad humana el argumento cambia de mano totalmente. La cantidad numerosa de individuos hace probable encontrar entre ellos un ejemplar especialmente creativo, innovador, que se imponga. Y como estos casos excepcionales encuentran soporte en la normalidad estadística, entonces ésa es la manera de fundamentar la explicación de la variación evolutiva. Nadie hablaría de pájaros o peces señaladamente voladores cuando se trata de aclarar el cambio de conducta de una populación animal específica. En el caso de la sociedad, y sobre todo en el ámbito del arte, tales aclaraciones eran plausibles (al menos ideológicamente) –aunque se volvían menos plausibles en cuanto afirmaban la existencia de la diversidad bajo la forma de una 'populación' de artistas individuales o de obras de arte.

Las explicaciones individualistas se fueron preparando gracias al culto al genio. Así, al menos, se deja formular por ejemplo la distinción de Kant sobre el genio como teoría de la evolución:[44] ge-

[44] Véase *Kritik der Urteilskraft* & 48: "Zur Beurteilung schöner gegenstände, als solcher, wird Geschmack, zur Hervorbringung solcher Gegenstände, wird Genie erfordert". La sugerencia para una interpretación teórico evolutiva de este pasaje la encontré en Niels Werber, *Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung Literarischer Kommunikation*, Opladen 1992, p. 45. Se podría intentar también una interpretación sistémico teórica que quizás cuadre más con

nio es quien introduce la variación; el gusto, la selección. Pero cuando variación y selección se aprehenden como función interna de la evolución de un sistema, entonces se excluye que lo nuevo se deba a una atribución externa del estímulo (o de la producción) referida a 'grandes hombres y mujeres'.[45] Una época al pensarse en términos históricos debe enfrentar el problema de por qué hay tiempos en los que surge una gran cantidad de genios y otros en los que no aparecen por ningún lado. Esto pudiera verse como peculiaridad histórica y de inmediato abonarlo a la cuenta del tiempo, algunas veces fértil y otras no. Pero por qué no mejor voltear la variable: los 'genios' son producto, no causas de la evolución. El genio está colocado en la improbabilidad del surgimiento, el gusto en la probabilidad de la preservación de las obras de arte: el genio está para admirase, el gusto, para que se fundamente.

La distinción (variación/selección) aparece primero como pura diferencia sin concepto para la unidad de lo por ella distinguido: se aclarará aludiendo a la fuerza creativa del artista. Con un truco

---

la intención de Kant: el genio verá por la variedad; el gusto, por la redundancia. El Romanticismo descarta el 'gusto' porque está demasiado fuertemente orientado a las condiciones del mercado, pero subraya en lugar de eso que el genio de ninguna manera actúa arbitrariamente, sino que está en situación de disciplinarse a sí mismo. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, citado según Obras, Vol. 5, München 1963, pp. 56 ss., habla de la "Besonnenheit" del genio. Compárese también con Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950*, citado según la edición de Penguin Books Harmondsworth Middlesex UK 1961, pp. 61 ss. Con relación a Coleridge y Keats. Por este camino podrán distinguirse tanto variación y selección, como operación y observación. La "Schöne Objektivität der Unbesonnenheit" (Jean Paul *op. cit.*, p. 72) necesita corrección en la operación que genera diferencia de la observación de la segunda mirada.

[45] Véase, por. ej., para este hábito de finales del siglo XIX, William James, "Great Man Thougth and the Environment", *The Atlantic Monthly* 46 /1880), pp. 441-459, (contra Spencer). Y en contra de este punto de vista (aunque teniendo en mente un adversario distinto) Herbert Spencer, "What is Social Evolution?", *The Nineteenth Century* 44 (1898), pp. 348-359 (356 s.). Compárese también con el círculo de los estructuralistas de Praga, Jan Mukarowski, Das Individuum und die lirerarische Evolution", en: *Kunst, Poetik, Semiotik, Frankfort* 1989, pp. 213-237.

especial la teoría de la evolución ordena la unidad de esta distinción (variación/selección) colocándolas una junto a la otra: el truco toma un tercer nombre, a saber, el de *estabilización* –o mejor todavía, *re-estabilización*. Cuando la variación tiene éxito y con ello se hace posible una selección positiva (o negativa) –por ejemplo, tomar o no tomar en cuenta la variante de la reproducción del sistema– se interpone la pregunta por las condiciones estructurales de la reproducción del sistema autopoiético: ¿cómo puede sostener un sistema su reproducción cuando admite variación? Pero también, ¿cómo puede sostener su reproducción cuando la posibilidad que se le ofrece no la utiliza –o la utilizan otros?[46] Los problemas de estabilización no son sólo consecuencias problemáticas de la evolución que sobrevienen cuando ya todo ha pasado. Más bien el sistema tiene que ser lo suficientemente estable como para admitir variación. La estabilidad es pues principio y fin de la evolución –cosa que transcurre mediante cambios de estructura en el modo de la inestabilidad. En un modelo temporal abstracto, la teoría de la evolución describe una relación circular entre variación/selección/re-estabilización. Esto es tan sólo un aviso para tomar en cuenta que en el despliegue de la paradoja se requiere tiempo: esto aclara por qué en las descripciones superficiales de la teoría de la evolución se la presenta como teoría de procesos. La teoría de sistemas tiene para esto el concepto de *estabilidad dinámica*.

Este concepto sumamente abstracto puede aplicarse empíricamente al mostrarse cómo en la realidad variación/selección/reestabilización dependen de condiciones diversas: dadas, pues, de manera aislada. Con frecuencia se dice que la teoría de la evolución presupone una coordinación azarosa de sus mecanismos –en lugar de una integración establecida por los sistemas. La teoría de la evolución orgánica ha podido presentar esta separación con conceptos como mutación, reproducción bisexual, 'selección natural' o exterminio de organismos para la reproducción y estabilización ecoló-

[46] Piénsese tan sólo, para poner un ejemplo, en las formas (música, pintura) que se logran con ayuda de la computadora.

gica de una población. No es necesario dedicarnos a cuestiones discutidas de estas teorías más o menos neo-darwinistas –como por ejemplo las relativas a la 'adaptación' al entorno o la 'natural selection'. No es posible transferir así sin más la totalidad de este aparato descriptivo de la separación de las funciones biológicas a la teoría socio-cultural –o todavía mejor, a la evolución social. Esto no significa la imposibilidad de formular una teoría de la evolución para la sociedad, aunque la separación de funciones tendrá aquí que describirse de manera diversa.[47]

En la teoría de sistemas las operaciones se pueden separar en elementos, estructuras y sistemas –ésta es la diferencia sistema/entorno: así es posible ordenar los correspondientes mecanismos evolutivos. Se puede hablar de *variación* cuando surgen operaciones nuevas (¡) *inesperadas. La selección tiene que ver con el valor de es*tructura asignado a lo nuevo: o se acepta como digno de volverse a repetir, o se acepta tan sólo como acontecimiento que se remite y queda en sí mismo. Problemas de estabilidad pueden darse en los dos casos: o porque se deben integrar nuevas estructuras, o porque se deben recordar las innovaciones desechadas –o en todo caso deplorar el haberlas rechazado.[48] La masa increíble de operaciones permite la existencia de una cantidad enorme de variaciones insignificantes, las cuales normalmente se desvanecen de inmediato. Sólo ocasionalmente se les reconocerá valor de estructura. Entonces vendrá la pregunta por la selección –lo cual dará pie a la puesta en peligro del sistema al presionarlo insistentemente y obligarlo a adaptarse internamente a sus problemas.[49]

[47] Véase, para esto y para lo que sigue, Niklas Luhmann/Raffaele De Giorgi *op. cit.*, (1992), pp. 187 ss.

[48] Günter Ellscheid habla del significado hermenéutico del interés desplazado, en: Günter Ellscheid/Winfried Hassemer (comps.), *Interessenjurisprudenz*, Darmstadt 1971, Introducción p. 5.

[49] Nosotros conscientemente excluimos la pregunta de si la adaptación del sistema a su entorno es mejor o peor, ya que esta pregunta no responde al sentido que tenía en la antigua teoría darwinista. Se trata tan sólo del sostenimiento de la autopoiesis –independientemente de con qué tipo de estructura.

Este esquema teórico presupone sistemas de suficiente complejidad. Esto significa que entre la multiplicidad de operaciones simultáneas debe darse un 'acoplamiento laxo' a fin de poder eliminar de inmediato las variaciones. De otra manera sería impensable la separación de los mecanismos evolutivos, y la presión de que variaran las estructuras sería demasiado grande.[50] Un sistema capaz de evolucionar debe estar organizado (en el sentido de la antigua cibernética) de manera 'ultraestable' como para poder localizar y tolerar el cambio de estructuras. No por último la evolución supone que lo anterior y lo posterior sean algo estable en el sistema: que puedan ser distinguidas tanto las operaciones y las estructuras, como las variaciones y las selecciones. Todo esto excluye que los sistemas de interacción entre presentes sean tenidos como capaces de evolución, y además permite pensar en el sistema/sociedad como el portador de la evolución socio-cultural. Esto nos lleva aquí a la única pregunta interesante: si se puede hablar de evolución de los sistemas parciales del sistema/sociedad –en nuestro caso el sistema del arte.

En el dominio del arte difícilmente se han hecho los trabajos preparatorios para emprender este tipo de análisis –distinto a lo ocurrido en la epistemología o en la teoría de la ciencia. De manera característica se han desarrollado teorías de la evolución en aquellos ámbitos en donde han surgido problemas de racionalidad: en la ciencia, con la revolución teórico-trascendental y hoy día con el constructivismo; en la economía, con las dudas surgidas al tratar de orientarse por los valores del modelo de competencia perfecta; en la teoría del derecho, con la renuncia al derecho natural y la necesidad de encontrar otras explicaciones (no sólo las relativas a los valores) para seleccionar el derecho vigente. Al parecer las teorías de la evolución son asimismo objetos de la evolución, y se forman allí donde las dudas acerca de la racionalidad ya no pueden soportarse. El arte, sin

[50] Esto es válido en los organismos vivos. Cfr. Robert B. Glassman, "Persistence and Loose Coupling in Living Systems", *Behavioral Science* 18 (1973), pp. 83-98. De allí que el concepto de *loose coupling* se haya introducido con violencia en las ciencias sociales como fórmula de la necesidad de romper con las interdependencias.

embargo, siempre ha vivido de la imaginación, por eso no se ha dado la circunstancia típica para modelos evolutivos de aclaración. También es posible haber considerado improcedentes los modelos teóricos anteriores como para aplicarse a una teoría de la evolución en el ámbito del arte. Como siempre la conexión arriba esbozada entre teoría de sistemas y teoría de la evolución puede ser la oportunidad de intentarla con nuevos instrumentos teóricos.

IV

Si se quiere utilizar el acercamiento teórico esbozado anteriormente, se debe primero determinar (como también en la teoría de sistemas) la operación desencadenante de las variaciones. Debe tratarse de aquella operación que soporta y no puede ser confundida con otro tipo de operación –porque podría darse el caso de una evolución pero no propia del sistema del arte. De las bases sistémico-teóricas expuestas existe tan sólo una única posibilidad: la observación que se orienta por la obra de arte. El concepto engloba –como lo hemos expuesto detalladamente– creación y contemplación de la obra de arte. Designa una manera formal (una manera específica) de seleccionar distinciones cuyo punto de partida es uno de los lados –y no el otro. Lo específico del arte remite a distinciones puestas en la obra de arte emergente (o ya existente), y no en otra parte, la cual demanda la aprobación (o desaprobación) de ciertas indicaciones –es decir, distinciones.

El surgimiento en la sociedad de un ámbito de evolución específico llamado arte tiene lugar en el momento en que en la obra de arte debe decidirse si algo armoniza (bello) o no armoniza (feo) –para lo cual *no hay ningún punto de referencia externo*. Hemos definido esta binarización de lo improbable como 'código',[51] y situamos aquí este concepto para señalar el punto de despegue de una revolución especial. Es posible observar un principio relativamente

[51] Así, en el cap. 5.

sin presupuestos en las tambaleantes distinciones de la ornamentación que utilizando posibilidades –por ejemplo la artesanía de jarrones– desarrolla una vida propia todavía insulsa: insignificante, sin mayor relieve, juguetona, prescindible. No obstante, se encuentra ya allí justamente lo que se designa como arte. El patrón usual pide precisamente variación: un pequeño cambio trae consecuencias que deben ser proseguidas y complementadas –o desechadas en caso de no armonizar. Esto debió haber pasado en numerosos intentos cuyos posibles éxitos o fracasos fueron estableciendo una tradición o perecieron. La forma pide forma: el lado coproducido exige ser ocupado, las distinciones deben fijarse, o ellas mismas se disuelven. Todo esto está dirigido por su propia lógica sin tomar en cuenta el objeto. Naturalmente los materiales y el objetivo pretendido deben hacerlo posible. Pero el ornamento determina por sí mismo qué armoniza o qué no. Produce un espacio imaginario propio mantenido en estabilidad por factores externos –sin haber sido determinado por ellos. Y todo esto como una especie de 'preadaptive advance' sin estar presupuestos ni un sistema de arte diferenciado ni el rol especial del artista ni el del conocedor.

En otro lugar ya hemos expresado que el arte altamente desarrollado puede referirse a una especie de 'ornamentación interna' –si se atiende sólo al hecho de cómo las distinciones se relacionan con las distinciones.[52] La evolución de un espacio imaginario para el arte pudo empezar con el sentido de lo ornamental –porque allí no es necesario un aislamiento especial de lo artístico; no obstante, lo hace posible al mantener en reserva el futuro desconocido: "El rito es más que una pura ornamentación del tiempo", subraya Jan Assman[53] –pero también es eso. El arte puede partir de su estructura de ornamentación interna y después dejarse llevar por el gusto. En su ornamentación tiene algo lo cual podrá desarrollarse posteriormente mediante distinciones más avisadas e imaginación más prolífica.

[52] Véase el cap. 3, IV y en el capítulo anterior el parágrafo II.

[53] Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich 1992, p. 90.

Partiendo de allí, lo específico del arte puede establecer con seguridad las relaciones con el mundo y copiar lo conocido (o lo deseado) dentro de sí mismo: en el dominio de la ornamentación surgirán pues cuerpos humanos y animales, o la poesía producirá textos en donde el sonido de las palabras o el ritmo constituirán el ornamento. Las palabras mismas se liberarán para referir todo tipo de sentidos. Aun cuando los grados de libertad estén limitados, todavía se podrán tomar decisiones: los modelos antiguos seguirán sirviendo de modelos y habrá que tener en cuenta el equilibrio de representación en el caso del '*combatiente muriendo*'. Sólo hasta entonces se dará oportunidad a las invenciones reconstructivas en el caso en donde los materiales (las técnicas o los marcos de referencia) deban ser cambiados y en donde la posible nueva combinación deba ser probada de nuevo. Algo así como el paso de la pintura de pared a la pintura de mesa; o en el caso de los murales, del mosaico al tapiz; o en la música, prescindiendo del acompañamiento de los movimientos corporales, o interpretándola con un tipo distinto de instrumentos. O el paso de la madera a la piedra, de la piedra al barro, del granito al mármol, o la vuelta a la madera en las terminaciones de las esculturas. O en la representación en formato pequeño hecho de marfil de las grandes esculturas. En el paso de la hoja de papel a la litografía, de los dibujos con pluma a los dibujos con crayón. Los ejemplos se pueden multiplicar,[54] aunque las pruebas de estos impulsos creativos sean difíciles de aportar. La confrontación con otros medios limitantes hace que la atención se concentre en el contexto de aquellas formas todavía realizables.

Un proceso de prueba con estas características es ya una observación referida al arte como arte –tanto respecto a la creación como a la apreciación que enjuicia. Aquí hay ya necesidad de orientación recursiva y con ello exigencia de criterios: necesidad pues de estructura como ocasión de conservar lo sorprendente como algo exitoso –lo mismo para ser repetido como para tomar distancia de él.

[54] Véase, sobre todo, Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, citado según, *Lessings Werke*, Leipzig-Viena O.J. Vol. 3, pp., 1-194 (48 ss.).

La observación –en este sentido– es la unidad más pequeña intraspasable del sistema. Aunque el esquema de observación se pueda emplear repetidamente, la operación es siempre única: desaparece por sí misma y sucede siempre por primera y última vez: Por ejemplo, fijar la atención en una determinada postura de la danza (o en el Laokoon), o en un determinado color colocado en la pintura, o en un determinado momento de la narración en vista del desarrollo de la anécdota o de la revelación de motivos que ella logra. Para la creación y entendimiento de la obra de arte se necesita una cantidad inmensa de operaciones de observación. Se trata en esto –como es típico de la variación de tipo evolutivo– de una gran masa de acontecimientos banales –que en los casos ordinarios no producen consecuencias. Como acontece en el caso de las mutaciones en la evolución orgánica, en el arte hay una especie de mini-selección y una prueba de la estabilidad en la pregunta: si las decisiones (las opiniones) sobre una obra de arte deben sostenerse en el transcurso de la observación o deben dejarse de lado –o corregirse.

Precisamente la insignificancia de estas operaciones (tan susceptibles a la variación) deja en claro que esto no puede ser todavía selección evolutiva. El cambio evolutivo exitoso debe colocarse en otro nivel. Por lo general, la selección evolutiva presupone que la relación de ajuste entre sistema y entorno debe mantenerse autopoiéticamente conservada más allá de las variaciones –gracias a lo cual la selección se hace posible y a la vez se limita. Pero con esto no se ha dicho nada todavía sobre el modo de operación de la selección. En relación con cuestiones de sentido, al parecer el problema de la selección está en la reutilización del punto de vista de la selección: aquella identificación que varía y confirma. Para esto debe ser posible observar la operación no sólo como serie de situaciones dependientes del azar, sino como realización de un programa. En la base del nivel de observación de la (auto)-programación está la diferencia entre variación y selección.[55] Esto sucede en primer lugar

[55] Que antes de esta posibilidad de distinguir haya habido arte, ni se discute. Sin remitirse a lo que ha antecedido no puede haber evolución. Pero distinciones desencadenadoras presuponen más que eso.

cuando las obras de arte logradas producen impacto y empiezan a influenciar las obras de arte –ya sea logrando que se prefiera lo 'nuevo', ya sea provocando la divergencia. Las obras de arte suceden en primer lugar para imitarse y para servir de modelos en las variaciones al tema. Hay más de una Pietà, y lo que más tarde se diagnostica como cambio de estilo debió suceder de esta manera. Surgen ciertas tendencias y ellas misma se realizan en múltiples variantes: como la tendencia al dibujo realista, como las complicaciones que surgen en la ornamentación que, al repetir el modelo básico, se separa de la forma establecida teniendo por resultado la diferencia. Otro ejemplo –que se aduce como prueba– es la mayor libertad de la postura del cuerpo en las esculturas que se proponen precisamente poner eso de manifiesto. Para la música se pueden nombrar los impulsos derivados de la introducción de nuevos instrumentos o de la fijación de la música mediante la notación musical.

De manera diversa a la evolución de otros sistemas fuertemente programados, en el sistema del arte no se puede partir de criterios de selección: la ganancia en la economía, la depuración metodológica en la ciencia, la distinción justo/injusto en el procedimiento actual del derecho. Si las obras de arte son sus propios programas, entonces convencen hasta después de haber sido realizadas. Desde el punto de vista de los criterios, el arte exitoso se puede observar siempre después de y siempre a partir de la pregunta: si ha sido emulado y se pretende mejorarlo, o si la innovación se tiene que fundamentar a partir del rechazo de criterios hasta ahora admitidos. Esto es válido de manera extrema para el arte moderno encaprichado en saltar los límites de lo tolerable para romper con los fundamentos hasta ahora establecidos. Esto es sólo posible a partir de la memoria disponible del sistema, la cual construye y reconstruye la evolución del sistema como si siguiera un orden descifrable. Visto así no es entonces ninguna casualidad que la supresión de los marcos de referencia y el surgimiento de la historiografía académica sobre el arte surjan al mismo tiempo y hagan época tanto desde el punto de vista operativo como desde el de la observación.

Dado que en el tiempo de facto se han conformado tipos, en el sistema del arte desde hace mucho se han observado –bajo las palabras de *maniera*, artístico, estilo– las distinciones y las clasificaciones, los temas que se ordenan bajo los estilos correspondientes, el reconocimiento de los cambios y, desde Winckelmann, el medio histórico para emprender análisis sobre el arte. Con el concepto de 'estilo' podemos por consiguiente designar el nivel de la forma en donde tiene lugar la selección estructural evolutiva. Aquí se debe tomar en cuenta que en la discusión teórica sobre el arte el concepto de estilo de ninguna manera ha sido fijado[56] y, sobre todo, que él mismo está expuesto a cambios históricos, y por tanto, es resultado de la evolución. Esto lleva a la tesis –anteriormente mencionada– de que con el paso hacia el arte moderno se buscó (y se halló) la alternativa para elegir el estilo, a saber, la ampliación y hasta disolución del marco de referencias, por ejemplo, la tonalidad en la música o la orientación por imágenes en la pintura –las cuales hasta el momento habían posibilitado la determinación y las variaciones del estilo. Al parecer la evolución motiva al sistema a introducir señalamientos con los cuales pueda llamar la atención en los distintos planos de la operación y la estructura –o todavía mejor, de la variación y la selección. Al parecer estos señalamientos sirven de límites que estimulan ir más allá.

El resultado total –como también Darwin trató de explicarlo– culmina en la diversidad de especies. La evolución no asegura ningún tipo de supervivencia. Y efectivamente la mayoría de las especies orgánicas (como las del arte) han desaparecido o están en vías de desaparecer. No se trata entonces de formas esenciales garantizadas por la naturaleza o por un cosmos de esencias. Sin embargo, esto no cambia para nada la pregunta acerca del problema: ¿cómo es posible esa diversidad?

[56] Véase como muestra de esta multiplicidad de aportaciones: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (comps.), *Stil: Geschichten Funktionen eines kulturwissenchaftlichen Diskurselements*, Frankfort 1986.

Aparentemente en la evolución del arte el desarrollo de la tipología se despliega en conexión con los distintos medios de percepción (ver y oír) y con ello según el espacio y el tiempo. Todo lo demás es cuestión de un siguiente ordenamiento: arte textual, pintura, escultura, o de la combinación de ver y oír: teatro, filme. Dentro de este marco de referencias surge la diferenciación cambiante de los géneros –tan importante para la historia de la cultura. Sorprende el arte textual sobre todo por su variedad –de la épica al epigrama, de la novela a la narración corta, de las distintas métricas de la lírica a las diferenciaciones típicas del arte narrativo: biografía, novela histórica, ciencia-ficción, novela policíaca. Esta diversidad de tipos no debe ser entendida como 'lucha por la existencia' (ni siquiera como lucha por llamar la atención) entre épica y oda. Junto al principio de competencia entra el entendimiento de que la 'insulation' de las innovaciones –la cual es estimulada y facilitada por 'marcos de referencia' específicos[57]– no necesariamente conduce a cambiar todo en el sistema integral del arte.

En la ruptura entre variación y selección –y en sus efectos– surgen consecuencias muy importantes para la diferenciación del sistema/arte y con ello para su estabilidad. Visto desde el sistema del arte estas diferenciaciones internas no tienen ninguna correspondencia con las diferenciaciones sociales que se encuentran en el entorno: bancos y cajas de ahorro, escuelas primarias y secundarias, facultades universitarias –y mucho menos con las grandes diferenciaciones de religión, política, economía, educación. Toda correspondencia de punto-por-punto entre el sistema y el entorno –como se puede observar en las sociedades tribales con el simbolismo de la muerte– está interrumpida.[58] El sistema del arte se desacopla. El entorno extra social presenta ciertas divisiones –las cuales como orden neurofisiológico integrado se distinguen en medios de percepción.

[57] "Frames" en el sentido de Erving Goffman, *Frame analysis: an Essay on the Organization of Experience*, Nueva York 1974.

[58] Famoso a este respecto: Claude Lévi-Strauss, *Das Ende des Totemismus*, tr. alemana., Frankfort 1965.

Estos límites 'naturales' preceden limitando el arte, pero no son ningún obstáculo para que posteriormente, el ámbito del ver y oír a su vez se diferencie: la diferenciación de estos medios de percepción es más bien una palanca que impulsa a ello.

En todo caso esta disparidad ('mismatch') entre sistema y entorno interno social aísla al sistema del arte de la evolución general de la sociedad. Esto no quiere decir que la evolución de la sociedad no tuviera ninguna importancia para la evolución del arte. Todo lo contrario, pero precisamente: para la *propia* evolución del arte. Para bien o para mal, el arte se sirve de la transformación estructural de la sociedad, de la estratificación a la diferenciación funcional –aunque se le opone como evolución endógena.[59] La falta de concordancia de diferenciaciones trae como consecuencia para el arte desarrollar sus propios criterios para sus sucesos particulares. Bajo el embeleso de la tradición aristotélica, en el arte se sigue hablando hasta el siglo XVIII de imitación de la naturaleza, y el principio de la teoría filosófica del arte denominado 'estética' estuvo motivado por la búsqueda de un concepto común para lo bello natural y lo bello artístico.[60] Precisamente en este marco de referencia, Hutchenson propuso un concepto de belleza absoluta como base de toda belleza comparable (relacional) e imitable.[61] Los esfuerzos por especificar un principio universal expresan que no se trata de la diferenciación entre Whigs y Tories, ni de cuentas de las empresas, ni de objetos de investigación a desarrollar por las nuevas disciplinas.

Conceptos rectores como los de armonía –proporción, unidad en la diversidad– tuvieron desde la antigüedad el propósito de conciliar el arte con la religión.[62] Traducido al lenguaje teórico-evolutivo, allí acontece una garantía cosmológica para conferir estabilidad. El

[59] Volveremos a esto en el capítulo sobre las auto-descripciones.

[60] Aquí naturalmente se piensa en Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica* Vol. I, Frankfort/Oder 1750; pero también en la discusión más general, por ejemplo en el *traité du beau*, de Diderot, *op. cit.*

[61] Compárese con la pág. 354.

[62] Para las fuentes de la Antigüedad tardía, véase Wilhelm Peppet, *Ästhetik im Mittelalter*, Friburgo 1977, sobre todo pp. 38 ss. (Agustín).

pensamiento básico era que el cosmos *qua* naturaleza o *qua* creación trae a la unidad lo diverso (aun lo distinguible): *die rerum dissimilium convenientia*.[63] Los logros máximos de algunas artes que empezaron a diferenciarse en su paso hacia el Renacimiento pusieron esta idea de belleza –por decirlo así– en su maleta y la pusieron a prueba no sólo en los textos, sino en todo lo capaz de ser representado. En todo caso aquí hace falta ese entorno de enlaces religiosos y políticos tal como estaba ordenado en el orden doméstico. Si el arte ha de ser valorado, lo ha de ser como arte. Por otro lado, las experiencias en el taller –en comparación con las obras de arte y con los problemas del arte tratados en los textos– le fueron dando una mayor confianza en sus propios juicios de evaluación. Después de renunciar, en el siglo XVI, a la idea general de una armonía matemático-arquitectónica del mundo –las proporciones musicales no podían hacerse visibles en la arquitectura–,[64] el arte debió construir primero su propio concepto de naturaleza y con sus obras dirigirse precisamente a esa otra 'naturaleza'.[65] Aunque esto era admitido, el principio de imitación como topos literario sobrevive todavía por mucho tiempo, sin ofrecer ya ninguna garantía de estabilidad –en el sentido de forma bella posible de repetirse y reproducirse.

Desde entonces el arte empieza su propia discusión sobre los criterios. El arte moviliza –como ya lo hemos mencionado– su propia memoria para poderse orientar por su historia peculiar. Primero los impulsos consisten en discutir, por todas partes, el esquema del

[63] Una formulación de Otloh von St. Emeran (subrayado por mí, N.L.), citado según la parte del texto en: Rosario Assuto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, trad. alemana, Colonia 1963, p. 149. Una y otra vez hay que puntualizar que esto va acompañado de un concepto pasivo de conocimiento que no *crea* la distinción, sino que la *recibe*.

[64] Compárese, en el desarrollo de esta idea que va de Alberti hasta Palladio y todavía más allá, con Robert Klein, "La forme de l' intellegible", en: *Umanesimo e simbolismo, archivo de filosofía* 1958, pp. 103-121; Rudolf Wittkower, *Grundlagen der Architekture im Zeitalter des Humanismus*, tr. alemana, de la 3ª Edl., Munich 1969.

[65] Esta formulación en Philip Sidney, *The Defense of poesy* (1595), reimpr., Lincoln Nbr. 1970, p. 9.

rango como si se tratara de imitar la jerarquía social. Se discute sobre la preeminencia de algunos artistas en algunos tipos de arte, sobre todo la relación de rango entre *antiqui* y *moderni*.[66] Esto lleva en primer lugar –principalmente en los textos poéticos– a la creación de una red de reglas tejida muy espesamente –de la cual el siglo XVII se tendrá que liberar. En el siglo XVI la discusión de los criterios se inclina a las tareas de educación. En el XVII como consecuencia de la propagación de la 'apariencia de la belleza' como obra de arte, se hace una incisión (cuando no concordancia) con la *science de moeurs*, la teoría del comportamiento (público) político y la doctrina sobre el amor pasión. Todavía Hutchenson busca un principio que concilie lo bueno –lo bello, lo verdadero– de la naturaleza con el arte, y además concilie los principios científicos con los morales.[67] Estos soportes en razón de los propios desarrollos funcionales –política orientada al Estado, relaciones amorosas orientadas hacia al intimidad– provocaron el rechazo de tales nociones. Queda la pregunta por los criterios de la esencia de lo bello –no se ha distinguido, por tanto, todavía entre codificación y programación. Al menos oficialmente, la reflexión del sistema del arte será puesta en términos de pregunta por la belleza. ¿Cómo se podrá

[66] Y esto mucho antes de la "Querelle" al final del siglo XVII. Cfr. August Buck, "Aus der Vorgeschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Mittelalter und Renaissance", *Bibliothèque de l' Humanisme et de la Renaissance 20* (1958), pp. 527-541.; de él mismo: Die "Querelle des ansciens et des modernes" im italienischen *Selbstverständnis der Renaissance und des Barocks*, Wiesbaden 19783; Elisabeth Gössmann, *Antiqui und Moderni im Mittelalter: Eine geschichtliche Standortbestimmung*, Munich 1974; Albert Zimmermann (comp.), "Antiqui und Moderni: Traditionsbewusstseit und Fortschrittsbewusstein im späten Mitelalter". *Miscellanea Medievalia* Vol. 9, Berlín 1974; Robert Black, "Ancients and Moderns in the Renaissance: Rhetoric and History in Accolti's *Dialogue* on the Preeminence of Men of His Own time", *Journal of the History of Ideas* 43 (1982), pp. 3-32.

[67] Véase Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, Londres 1725. Se trata puntualmente de: "the importance of any truth is nothing else than its moment, or efficacy, to make men happy, or to give them the greatest and most lasting pleasure."

inquirir con finura cuando la experiencia enseña que en una muy fuerte diferenciación es necesaria la generalización de los símbolos –los cuales se levantan con la pretensión de representar la unidad del sistema?[68]

Se puede presumir en la lejanía que la selección de los críticos cambia la percepción de las obras de arte. Cuando el seguimiento de las indicaciones se hace reconocible –es decir, cuando a pesar de que reglas y obras están separadas, se las ve concurrir simultáneamente en la obra de arte– entonces los resultados ya no satisfacen: aparecerán las obras como monótonas y nada interesantes. Las obras producidas en estilo clásico ya no gustarán. Junto al postulado de originalidad se encuentran en el siglo XVIII deseos suplementarios bajo las formulaciones de 'sublime' –'interesante', 'bizarro', 'gótico', 'pintoresco'– tratando de explotar lo que antes había sido válido con el concepto de 'decoro' o *'bienséance de rigueur'*.[69] Cuando ya no se acepta ningún criterio general perdurable en el tiempo, cuando menos se podrá uno entender deseando variaciones. Entonces se aceptará que las obras de arte hablen de lo más 'bajo' de los estratos más altos. En la segunda mitad del siglo XVIII el concepto de estilo –como muchos conceptos de la tradición– se historiza. La historización desarraiga el criterio que todavía servía de comparación en la querella entre lo antiguo y lo moderno. Se sustituye la posición de la pregunta por análisis de los contextos históricos del surgimiento y cambio de los tipos de estilo –*especialmente* del arte. Los estilos serán definidos como unidades simultáneas tanto objetivas como temporales. Y ponen de manifiesto criterios inmanentes del estilo; se podría decir, programas para la programación del arte. Pero estos criterios ya no se podrán canonizar: para eso están los clásicos. Más bien el estilo establece el precepto de desviarse del estilo y esto se respalda cuando se efectúa la obra como obra de arte.

[68] Opinión de Parsons(!) –y esto no por casualidad en el contexto de su idea de teoría de la evolución. Véase, Talcott Parsons, *The System of Modern Societies*, Englewood Cliffs N. J. 1971, p. 27, y más exhaustivamente en: *Comparative studies and Evolutionary of action theory*, Nueva York 1977, pp. 279-320 (307 ss).

Con este paso, los factores estructurales encargados de la selección se desestabilizan. A la selección –efectuada por el estilo– ya no podrá encomendársele a la vez la reestabilización evolutiva de los cambios estructurales. Ahora, y sólo ahora, se separan las funciones evolutivas de selección y reestabilización, con la consecuencia de que la evolución adquiere así un *tempo* que permanentemente se está sobrepasando a sí mismo. Para ello existen paralelismos puntuales en otros sistemas: la ganancia como criterio de la economía, la pasión como criterio del amor, la razón de Estado orientada por las circunstancias como criterio de la política, la positividad como criterio de validez en el derecho. En perspectiva teórico-social aquí se expresa una correspondencia entre diferenciación funcional y aceleración del cambio de estructuras: allí los sistemas participan de muy diversa manera dependiendo de sus propios criterios de selección. La crítica del arte ya no podrá apelar a un único conocimiento correcto sino –como en los románticos– únicamente a la reflexión sobre lo logrado, al esfuerzo invertido en la elaboración de la obra de arte. La experiencia de la propia dinámica del sistema fuerza ahora a la estabilidad a basarse en su autonomía: el sistema deberá asegurar –ya sea con 'ideas', ya sea rompiendo con la tradición– que el arte sea algo posible de distinguir y de observar.

En esta circunstancia los sistemas exploran nuevas estabilidades capaces de expresar esa fluidez y, al mismo tiempo, de formular todavía la unidad y el sentido de cada intento. Las respuestas se buscarán como caso representativo en las ideas de valor. Heydenreich precisamente pregunta por el valor de los fines.[70] Con la afirmación de un valor propio (específico del arte) formulado primero como 'ideal' entra el arte en el siglo XIX. Los valores afirman su pro-

[69] Compárese, para el caso de Inglaterra, Joan Pittock, *The Ascendency of Taste: The achievemente of Joseph and Thomas Warton*, Londres 1973; para Francia, Siegfried Jünttner, *Die Kunstkritik Diderots (1759-1781)*, en: Helmut Koopman/J. Adolf Schmoll gen. Einsenwerth (comps.), "Beiträge zur Theorie der Künste im 19". *Jahrhundert* Vol. I, Frankfort 1971, pp. 13-29.

[70] "Was ist der Zweck selbst werth," en: Karl Heinrich Heydenreich, *System der Ästhetik*, Leipzig 1790, reimpreso Hildesheim 1978, p. 181.

pia identidad aun en circunstancias de innovación. Hacen su entrada en plural sin pagar por el hecho de su existencia otros valores que en determinadas situaciones serán preferidos. El desplazamiento –por el contrario– sirve para que el valor en desventaja sea mantenido en el recuerdo como consuelo. Con los valores se marca el sentido a partir del cual el sistema busca garantizar su propia estabilidad y procesar las innovaciones evolutivas. Schopenhauer reflexiona como objeto de la consideración estética no sólo la objetividad de la obra de arte individual, sino "la idea que lucha por manifestarse, esto es, la adecuada objetividad de la voluntad en un determinado nivel".[71] Todavía Hegel empieza sus *Lecciones sobre la Estética* con la aclaración: "Estas Lecciones están dedicadas a la Estética: su objeto es el amplio reino de lo bello, o con más precisión, su dominio específico es el arte bello". Y objeto significa para Hegel, momento en que la conciencia (que se produce a sí misma) experimenta su propia determinación. Nosotros podríamos reformular eso como memoria del sistema.

Así, el punto de vista de la estabilidad será *señalado* como valor o como objeto. En el contexto de una teoría que consiste en observar y describir se quisiera saber qué es aquello ante lo cual se *distingue*. Esta claro que no puede ser el contravalor de lo feo, pues es imposible afirmar que lo que no es arte (negocio o política) se gane por eso la designación de feo. Los criterios de la discusión desembocan en un problema de autodescripción del sistema del arte, y esto deberá orientarse por la diferencia entre autorreferencia y heterorreferencia. Los problemas de la permanente reestabilización del sistema en constante cambio evolutivo deben ser aprehendidos en la autodescripción del sistema: éste varía en relación con la pregunta de frente a qué se distingue el arte. Este tema requiere de atención esmerada, por eso lo dejaremos para el siguiente capítulo.

[71] Véase, en el contexto de reflexiones muy ricas –pero que no aclaran la relación entre coseidad y 'adecuada objetividad de la voluntad'–: Arthur Schoppenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* Vol. I, & 41, citado según *Werke* Vol. I, Darmstadt 1961, p. 296.

V

La evolución del arte es, a final de cuentas, trabajo propio de la evolución: no se puede efectuar mediante intervenciones venidas del exterior, ni por la creatividad espontánea de artistas geniales ni por una especie de 'natural selection' del entorno social –como lo supondrían las teorías darwinistas estrechas.[72] Tampoco la evolución se puede aclarar –a la manera antigua– como origen o como comienzo –por ejemplo, el impulso genial dado por los griegos a Occidente. Por lo general, la teoría de la evolución está construida de manera circular y no lineal. La variación presupone siempre algo previo que como resultado de la evolución sea lo suficientemente estable como para captar la variación y eventualmente evaluarla. Finalmente, la separación de planos entre variación y selección –cosa que los análisis anteriores trataron de mostrar– es resultado de la evolución. La evolución al evolucionar hace posible la evolución.[73] Esto hace innecesario –incluso hasta sospechoso– irse hacia un origen que efectúe la separación.[74]

[72] En la evolución socio cultural siempre ha sido muy discutida la operatividad de la selección natural, con frecuencia con razones muy poco convincentes –por ejemplo el argumento de una selección dirigida teleológicamente, o también porque no es fácil aceptar que el juez de la evolución sea la lucha por la supervivencia, o el éxito. Contra estos argumentos dudosos, otros han intentado establecer la teoría de la evolución socio cultural sobre la base de situar la selección en el entorno. Véase, Michael Schmid, *Theorie sozialen Wandels*, Opladen 1982, sobre todo pp. 189 ss. Por razones sistémico teóricas estas opiniones no las podemos seguir nosotros, entre otras cosas por las dificultades en que se entra cuando se trata de combinar autopiesis con evolución.

[73] A pesar de la formulación provocativa, la idea es sabida. Véase, G. Ledyard Stebbins, *The Basis of Progressive Evolution*, Chapel Hill N.C. 1969, p. 117. Erich Jantsch, *The Self-Organizing Universe: Scientific and Human Implications of The Emerging Paradigm of Evolution*, Oxford 1980.

[74] Esto es válido de manera general para el pensamiento moderno. El origen no son las intenciones sino el inconsciente. Pero ni siquiera el inconsciente, sino las represiones que obligan al inconsciente. Pero tampoco ni siquiera las represiones, sino la realidad socio estructural que desencadena la represión. En otras palabras, su origen les viene de la evolución.

Una formulación circular de la teoría de la evolución sirve finalmente para reformular el problema de la probabilidad de lo improbable. O también el problema de la estabilidad del principio y del final de los cambios estructurales evolutivos. Finalmente, se puede preguntar: ¿cómo puede un sistema autopoiético mantenerse, cuando en todas sus operaciones se debe ya presuponer a sí mismo para ser capaz de reconocer qué le pertenece y qué no?

Günther Teubner ha sugerido dejar de lado el constreñimiento (o esto/o lo otro) del concepto de autopoiesis y más bien utilizar un concepto gradual con el cual poder resolver este problema –o a la mejor tan sólo graduarlo.[75] Pero entonces se dejarían escapar las ventajas esenciales de este concepto –y a mi parecer, de manera innecesaria. El problema se podría resolver con el concepto de 'preadaptative advance', introducido en la teoría de la evolución y que ha probado su utilidad.

Evidentemente la evolución no se da sin presupuestos, no se da pues como creación a partir de la nada. Presupone un mundo lo suficientemente establecido –como si hubiera existido allí desde un principio– en donde los sistemas autopoiéticos se clausuran para poder operar. Para ello existen innumerables ejemplos: el surgimiento de la escritura,[76] o el surgimiento de la moneda en las casas comer-

[75] Véase Gunther Teubner, "Hyperzyklus in Recht und Organisation: Zum Verhältnis von Selbstbeobachtung. Selbstkonstitution und Autopoiese" en: Hans Haferkamp/Michael Schmid (comp.), *Sinn, Kommunikation und Soziale Differenzierung: Breiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfort 1987, pp. 89-128; de él también: "Episodenverknüng: Zur Steigerung von Selbstreferenz im Recht", en: Dirk Baecker *et al.* (comp.), *Theorie als Passion*, Frankfort 1987, pp. 423-446; también., *Recht als autopoietisches System*, Frankfort 1989, sobre todo, pp. 36 ss. Compárese también, atacando el punto, Werner Kirsch/Dodo zu Knyphausen, "Unternehmungen als "autopoietische" Systeme?" en: Wolfgang H. Stachle/Jörg Sydow (comps.), *Managementforschung* I (1991), pp. 75-101.

[76] Especialmente claro en el caso de la escritura china y su surgimiento en la praxis adivinatoria. Véase, Léon Vandermeersch, "De la tortue á l'achillée: China", en: Jean Pierre Vernant *et al.*, *Divination et rationalité*, París 1974, pp. 29-51.

ciales de Sardes.[77] Tales innovaciones pueden (o no) llevar al punto de despegue de una nueva rama de la evolución. En el caso del sistema del arte hay buenas razones para discutir que el despegue del sistema (en donde se diferencia frente a la religión, la política, la ciencia y pone en movimiento un cambio de estructuras incontenible) sucede una vez –tan sólo una vez– en la historia del mundo en la temprana modernidad de Europa.[78]

Las condiciones de este despegue de dejan presentar y situar históricamente de manera más precisa: se encuentran en una cultura manual y literaria (altamente desarrollada) de las 'artes' y de la poética –la cual proporciona modelos para ser imitados y para el ejercicio de la apreciación crítica. Esto es válido sobre todo en la Edad Media tardía en donde fueron descubiertas y admiradas las obras antiguas. En el principio no hay para ello un concepto abarca-

[77] *Vid.* Michael Hutter, "Die frühe Form der Münze", en: Dirk Baecker (comp.), *Probleme der Form*, Frankfort 1993, pp. 159-180; de él, *Communication in Economic*, Ann Arbor 1994, pp. 111-136.

[78] Los altos logros artísticos de la pintura china o la música india no se ponen aquí en tela de juicio, ni se valoran desde el punto de vista europeo. La tesis es únicamente que aquí no se puede hablar de evolución, por tanto que no se trata de cambios estructurales dirigidos hacia una más alta improbabilidad. Lo que allí impresiona es más bien la constancia de la perfección alcanzada. Es cierto que en la pintura china hay desarrollos que pueden interpretarse como evolución –sobre todo el paso que va del estilo lineal (y claramente ornamental) de los contornos hacia la espontaneidad– y que expresan la unidad de maestría del pincel y el resultado pictórico. Pero apenas se podría decir que este proceso de diferenciación dio por resultado un sistema evolutivo del arte. Más bien esto es prueba de las posibilidades de evolución que se encuentran en la salida de las formas ornamentales del arte.

Por cierto se podría discutir acerca de la fecha exacta del punto de despegue en Europa, pero sólo cuando las bases conceptuales de esta discusión queden lo suficientemente aseguradas. Yo mismo tengo por decisivo el siglo XV, por la siguiente consideración: deben aceptarse las diferencias de los distintos territorios europeos que se tienen a sí mismos como naciones. Así, existen mundos abismales entre el surgimiento del estilo manierista y la pintura holandesa –sin embargo, bajo el punto de vista aquí expuesto, se trata de un mismo acontecimiento fenoménico con variantes múltiples.

dor para las artes visuales y para el arte poético –por consiguiente, tampoco un entendimiento omniabarcador sobre el arte que a la vez lo delimitara hacia afuera. Pero la admiración por la perfección de la obra hizo posible que el Renacimiento partiera del hecho del arte como algo previamente tratado y lo único que necesitaba era reactualizarse.

Visto así, la evolución sucede de modo epigenético: precisamente de manera contra-intuitiva y en contra de la intención declarada. Se pudo haber quedado en la imitación o procesar los nuevos temas bajo una determinada *maniera*. Se le suma un segundo momento: los continuos desarrollos en la temprana modernidad hacia una diferenciación por funciones de los sistemas –lo cual posibilita nuevas condiciones en el entorno y con ello nuevas condiciones de estabilidad para el naciente sistema del arte. En el capítulo sobre el proceso de diferenciación del arte hemos expuesto los apoyos específicos para que el arte actuara con indiferencia y de manera peculiar en otros contextos: 1º) la hacienda de los nobles en el incipiente Estado territorial, y 2º) el surgimiento del mercado del arte. Debe añadirse la disolución de la obviedad de la disposición religiosa del mundo por la división protestante de la Iglesia cristiana. La intensificación de la propaganda religiosa –tanto del lado protestante como del católico– condujo a una crítica muy fuerte sobre el arte –cosa que a la larga no se pudo imponer, provocando únicamente que el arte se preguntara por sus propios criterios. El desarrollo –un poco más tardío– de la moderna ciencia empírico-matemática descarga al arte sobre todo de la competencia de educar. Ahora la ciencia no puede ser obstaculizada por el arte, ni el arte por la ciencia. Los debates sobre los rangos decaen. Al final de este desarrollo hacia 1800 se encuentra uno con el arte como sistema social –el cual debe operar sin soportes externos, aunque como antes sigan siendo decisivas las condiciones del entorno: el poder de compra económico, la no intervención política.

Este desarrollo apenas esbozado se puede discutir bajo dos puntos de vista. Para la teoría de sistemas se trata del proceso de diferenciación del sistema del arte. A la hora de tratar la autodescripción del

sistema arte, volveremos sobre las consecuencias producidas en la reflexión sobre el sentido de lo artístico. En el contexto de la teoría de la evolución se pone de manifiesto que los cambios sociales de las condiciones de estabilidad entre sistema y entorno liberan posibilidades de variación y selección: estas posibilidades quedan a la deriva de su propia dinámica evolutiva y llevan a una muy rápida aceleración y cambio de las estructuras autoproducidas.

El sistema del arte puede ahora viendo hacia su interior utilizar más posibilidades de variación y ampliar sus criterios de selección –cuando no de irracionalizarlos, si 'racionalización' significa utilizar criterios también empleados en la ciencia, en la religión, en la política. Así el arte podrá cultivar la intuición –la fantasía, la imaginación, la exageración, la decepción, la oscuridad, la ambivalencia– y remitirse con todo esto siempre a sí mismo. Los esfuerzos artísticos apoyados en la religión o en la política serán criticados como estilo 'pomposo'. Eso que después se llamará barroco –la provocación de ilusiones ópticas en la construcción de iglesias y castillos aunque también en la pintura y en la arquitectura de interiores– ahora estará encaminado a restarle validez a la presentación inverosímil de esas astutas provincias de sentido: sea para seguir haciéndolo o para dejar de hacerlo. Se podrá suavizar con el descubrimiento estético de la cotidianidad, de los campesinos de la vida burguesa. La forma de la alegoría en la literatura y en el arte visual abrirá la posibilidad de presentar ideas abstractas y al mismo tiempo personificarlas. La paradoja por cierto se cultivará en la literatura con el fin de encontrar salidas a la búsqueda para-lógica de la creatividad.[79] La estructura de los diferentes planos de la decepción (y la autodecepción) será objeto de la poesía, del teatro, de la novela. En relación con la ciencia moderna (Galileo) el arte no se verá en la necesidad

[79] Muy famosas las paradojas de John Donne que remiten por su parte a influencias italianas (Berni, Lando etc.). *Vid.* John Donne, *Paradoxes and Problems* (ed. Helen Peters), Oxford 1980; y además: A. E. Malloch, "The Techniques and Function of the Renaissance Paradox", *Studies in Philology* 53 (1956), pp. 191-203; K Michael McCanles, "Paradox in Done", *Studies in the Renaissance* 13 (1966), pp. 266-287.

de conceptuar su propia opción con respecto a la falsedad –como sucedía en la discusión de la poesía-histórica del siglo XVI. Esta discusión ya no será necesaria. El código verdad/no-verdad será 'rechazado'[80] como distinción directriz –así como al revés, la ciencia ya no tendrá ningún interés en mostrar como no-verdad la presentación de la literatura bella y el arte.

En apariencia la discusión sobre los criterios se hace meridiana porque ya no se sirve de algo venido de fuera. La autonomía forzada de esta no-identidad será conceptuada como necesidad de darse su propio sentido. En el siglo XVII esto hace explotar la orientación conducida por recetas o por reglas. La incipiente reflexión sobre el arte realiza un curso separatista en dirección del 'no so que', 'je ne sai quoi'. Precisamente como la belleza no se puede subsumir bajo conceptos como los de reglas o leyes, puede reclamar para sí su propio ámbito. Toma parte en la comunicación social precisamente porque es otra cosa. En paralelo a la soberanía del rey o del amor, la soberanía del arte tendrá también su momento in-aclarable y no querrá que se le conciba como arbitrio. Conceptos analíticos fuertemente cargados como los de *acutezza*, *cunning*, *quid*, etc... se utilizarán para caracterizar y alabar al arte y al artista: prometerán aclarar pero al mismo tiempo ocultarán la solución de la aclaración. Todas éstas son características vistas como necesarias por el sistema del arte en razón de que en la propia lógica del ámbito funcional ya se le ha negado al arte ser religión, política, ciencia.[81]

Simultáneamente el mundo de los nobles en la sociedad estratificada muestra manifestaciones de crisis en el orden doméstico y en las relaciones con la política. Allí donde están muy ubicados se

[80] Así la terminología de Gotthard Günther, por ejemplo en: "Cybernetic Ontology and Transjuctional Operations" en: *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik* Vol. I, Hamburgo 1976, pp. 249-328.

[81] Uno de los mejores análisis de este proceso es el realizado por Max Weber en: *Gesammelten Aufsätzen zur Religionssoziologie* Vol. I, citado según la 5ª Ed. Tübingen 1963, pp. 536-573. Véase además para la disociación entre arte (poesía) y ciencia en el siglo XVI, Gerhart Schröder, *Logos und List: Zur Enwichklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein/Ts. 1985.

puede fácilmente mostrar su pérdida de poder político y sus crisis financieras –aunque en España donde estas crisis fueron más severas apenas si los afectan. Nos concentraremos en un momento. El individuo no encuentra agarradera en el viejo orden. Busca posibilidades de expresión mucho más individuales, por ejemplo, estilizando las pasiones amorosas,[82] elaborando códigos de honor, provocando duelos –en vista de la necesariamente individualizada propia muerte. La semántica de la nobleza será traída a un último florecimiento, aunque valiéndose de medios totalmente involutivos, para nada acordes con la realidad social.[83] Esto significa que el arte se pondrá a buscar su propio público –ya sea volviéndose al 'pueblo común' a quien intentará impresionar, o dándole un excesivo valor al entendimiento objetivo del arte y a la valoración crítica.[84] También en la Antigüedad se había pensado en los efectos de recepción, pero ahora se trata de la complementariedad de los roles específicos –cosa que corre paralela en los otros ámbitos funcionales: gobierno-/súbdito, querellantes/tribunales, compradores/vendedores, amados/amantes, espiritualidad/creyentes, *todo lo cual ya no puede quedar integrado a través de la estratificación del orden doméstico.*

Si todo esto se aprehende en conjunto, entonces se entenderá que bajo estas condiciones el modo de operación del arte comience a remitir a sí mismo el juicio sobre las obras de arte, desencadenando con ello ciertas consecuencias para su propia evolución. A la realidad se le despoja de la característica de ser la instancia donadora

[82] Véase especialmente, para el siglo XVII, Niklas Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*, Frankfort 1982.

[83] *Vid.* Ellery Schalk, *From Valor to Pedigree: Ideas of Nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Princeton 1986; Claudio Donati, *L'idea di nobilitá in Italia: Secoli XIV-XVIII*, Bari 1988.

[84] Véase, en lo relativo al esfuerzo por formar esta seguridad específica del juicio, Jonathan Richardson, A. *Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur* (1719), citado según, *The Works*, London 1773, reimpr. Hildesheim 1969, pp. 241-346; mientras que algunas décadas después Hogarth rechaza el concepto de "connoisseurs" por arrogante y por provocador. Véase, *op. cit.*, (1753/1955), sobre todo pp. 26 ss. Y de esa manera el intento de fundamentar de manera *objetiva* el arte pictórico.

de sentido. La acción de Don Quijote adquiere sentido e intensidad en la vivencia (no interrumpida) de la lectura, no de la realidad –la cual se duplicará, ofreciéndole al lector precisamente esto como sentido de la lectura. Únicamente por el arte adquirirán sentido las operaciones consideradas como observaciones en el sistema. Es decir, quedarán sujetas a la ley de la variación: si ya no habrán de alcanzar la perfección, al menos deberán ofrecer novedad. Entonces los criterios de selección tendrán que determinarse de nuevo. El esfuerzo del arte por sobrepasarse a sí mismo no debe caer en lo arbitrario: el juicio debe satisfacer ciertos criterios. Desde Gracián se habla de 'gusto' en la presentación tanto moral como estética –por consiguiente tanto para abarcar el comportamiento como la obra de arte. Allí también existe delimitación frente a las pruebas racionales.[85] El gusto enjuicia intuitivamente: con certeza, de inmediato, de manera ineludible. Que se haya decidido de manera correcta es algo posible de mostrar y justificar mediante un razonamiento posterior. El concepto enlaza varias distinciones: primero se deshace de la pedantería de la aplicación de las reglas –fue su impulso histórico. Luego posibilita distinguir entre gusto (bueno/malo) y separa no sólo juicios sino a las personas correspondientes.[86] En nuestro contexto lo importante es la posibilidad de la separación entre variación y selección, pues se rompe con el acoplamiento rígido de representaciones tales como la perfección natural o las reglas que prometen éxitos –sin abandonar la selección de lo arbitrario.

[85] *Vid.* Baltasar Gracián, *El discreto* (1646), citado según la Ed. de Buenos Aires 1960.

[86] Este insistir en la diferencia es aparentemente más importante que el conocimiento exacto de los criterios. Se leen siempre, después de aceptar la dificultad del juicio, cosas así: "il est cependant tres assurés qu'il y a un bon et un mouvais goust" –así en (Jean Baptiste Morvan), *Abbé de Bellegarde, Reflexions sur le ridicule et sur les moyens de l'éviter*, 4ª Ed. París 1699, pp. 160 ss. Análogamente en Roger de Piles, *Diverses Conversations sur la Peinture*, París 1727, p. 37, rehusando la exigencia de dar una definición de gusto: "La maniere dont l' espirit est capable d'envisager less chose selon qu'il est bien ou mal tourné." Al parecer el concepto está dirigido a la necesidad de una selección evolutiva, sin ofrecer ningún tipo de criterio.

Como compensación de la subjetividad y lo incuestionable, ambos en la base del concepto de gusto, surge en Francia la noción de lo clásico como historia de un modelo atemporal al cual se puede siempre volver.[87] Esto puede aclarar por qué en la teoría francesa sobre el gusto –en el último tercio del XVII y a principios del XVIII– se propague la confianza en la seguridad de juicio –lo cual no se encuentra en ninguna otra parte.[88] Es válido como gusto lo que puede servirse de la urdimbre recursiva de anticipación y aplazamiento sin quedar asido al juicio de una obra particular: se trata por tanto de un punto de vista general accesible para cualquiera. Precisamente debido a esta conexión hecha en Francia con lo clásico, hacia la mitad de siglo se le da la vuelta a la página y se hablará de 'gout' tan sólo cuando se quieren expresar ciertas preferencias. Por ejemplo, preferir la pintura en vez del dibujo, estar a favor (o en contra) de Boucher. Así es como se entiende por qué Diderot exige del crítico de arte: "Toutes sortes de goût, un coeur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d`une infinité d`enthousiasmes différents".[89]

El pseudo criterio (criterio sin criterio) del gusto consigna por tanto la marcha acelerada de la evolución en el sistema del arte que lo lleva al cambio de estructuras. Sobre eso decide el éxito (o no éxito) programado en las propias obras de arte particulares. Por encima de este plano ya no hay ninguna 'mano ordenadora' como fue el caso en el XVII/XVIII en donde por lo general se apela a una 'mano invisible', aunque sea únicamente para negarle ciertas encomiendas a la religión organizada o al Estado absoluto. El gusto se apoya en criterios muy vagos de estratificación (no todos tomados en cuenta): no se trata más de abolengo, sino de la maestría de quienes forman y hacen surgir el sistema del arte.[90] Esto significa también que la so-

[87] Véase el artículo "goût" en la *Encyclopédie* (Voltaire).

[88] Por eso es posible alzar la queja de que los cambios evolutivos constituyen la decadencia del buen gusto. Famosa por ello: Madame Dacier (Anne Lefebre), *Des causes de la corruption du Goust*, París 1714.

[89] Citado según Jüttner *op. cit.*, p. 18.

[90] Para la relación entre "taste" y "good breeding". Cfr. Anthony, "Earl of Shaftesbury, characteristicks of Men, Manners, Opinions", *Times*, 2a. Ed.

ciedad ya no podrá quedar representada en el arte. Sólo hasta el siglo XVIII se imponen ciertos desarrollos semánticos que confirman la autonomía evolutiva del sistema del arte y las razones de esto se encontrarán en el arte mismo: en la historización del concepto de estilo y en el nuevo concepto de cultura –la cual describe la evolución desde la perspectiva de los pájaros; y un poco más allá en la estética que se propone como teoría de reflexión del arte. Es en este nivel donde se puede afirmar la estabilidad del sistema a pesar del cambio. El resultado de la evolución en unos cuantos siglos es la diversidad de formas –y viéndolas en retrospectiva ya no pueden enjuiciarse como naturaleza ni como perfección y, en la actualidad, ni siquiera como progreso.

Que este desarrollo comienza en la modernidad se deja reconocer por el hecho de que el estilo retroalimenta la producción del arte. La variación ya no se motiva tan sólo por la producción, sino por las estructuras que trascienden las obras –las cuales se tendrán por contingentes: *maniera*, pues, elegible, y además, hipercorregible –y será cuestión del observador del estilo si éstas le parecen manieristas o formas anticuadas. El estilo legitima la conducta conforme o desviada –precisamente porque se trata de una condensación del acontecimiento arte. Hay teorías que preceden a la producción de la obra de arte como la vuelta a la pintura de campiña: de las obras se demanda, entre otras cosas, reconocer la *maniera* que siguen.[91]

Los problemas de autodescripción, consecuencia de la condena a la autonomía, se trasladan a la obra de arte –cosa que todavía no se deja aclarar desde una única explicación teórica. Esto puede reconocerse, por ejemplo, en la poesía paradojal, después, en el

---

O.O, 1714, reimpr. Farnborogh Hants. UK 1968, p. ej., Vol. III, pp. 162 ss; pero "good breding" ya no significa 'de nacimiento', sino adquirido (*op. cit.*, p. 164). Véase también Jean-Baptiste Dubos, *Reflextions critiques sur la poésie et la peinture*, reimpr., París 1753, Vol. II, pp. 334 ss; aunque después disuelve el concepto ("le public se restreint suivant l'ouvrage dont il est question de juger" *op. cit.*, p. 336).

[91] Evidencias de todo esto en: Ernst H. Gombrich, *Norm and Form; Studies in the art of the Renaissance* (1996), 3ª Ed., Londres 1978.

Romanticismo y finalmente, de manera intensiva, en el Vanguardismo de los siglos XIX y XX. Volveremos sobre ello. Por el momento interesa tan sólo hacer ver cómo esto no lleva al colapso de la diferencia (variación/selección/reestabilización), sino al retículo circular de estos diferentes planos de la evolución. Lleva pues a la aceleración de la evolución y a la vastedad de los depósitos de las formas, al punto que los límites están colocados allí únicamente para ponerse en cuestión.

Este contexto de diversificación y aceleración corresponde precisamente a la hipótesis que una teoría de la evolución trataría de explicar. No hay, como se puede ver, para ello ninguna otra explicación.

VI

Como resultado de la evolución del arte ha surgido un sistema autónomo. Correspondientemente esto sucede en todos los sistemas funcionales. Todos ellos realizan la clausura operativa y la autoorganización. Con ello aumentan la dependencia y la independencia causal a través de formas selectivas –lo cual se puede considerar típico de la sociedad moderna. En este contexto el arte muestra una característica particular –parecida a la religión: la entrada es libre. Si la inclusión ha de ser activa (o pasiva) es cosa de decisión individual. Esto se pone de manifiesto en la escasa participación: sólo una pequeña parte de la población participa en el arte, y las peculiaridades del arte moderno sirven para justificar precisamente esa exclusión. Las dificultades para observar y entender aumentan. Para los artistas (la parte activa) se hará también difícil encontrar un nicho, un tipo de presentación, una *maniera* en la que el propio logro se afirme como algo original. Esto a su vez repercute en la parte pasiva que se queda con la impresión de que el arte se ha vuelto extravagante y retorcido.

Sobre este desarrollo hay muchas quejas. Sin embargo, tiene también su ventaja, su otro lado. Dado que participar/no-participar

en el sistema arte es cosa de decisión individual, las dos opciones son posibles. Nadie necesita fingir –como en los tiempos de William James– ser él mismo un ser musical para asistir a la ópera en Boston. Convenciones de este tipo –siempre válidas para un estrato– ya no serán necesarias. La ventaja es que las inclusiones/exclusiones del sistema del arte están totalmente desacopladas de las de los otros sistemas. La investigación empírica no tendría ninguna dificultad en constatar que quienes asisten a conciertos –museos, representaciones, por no hablar del potencial de compradores– no encuentra ninguna selección representativa en la totalidad del pueblo. Pero este *bias* de los datos no habría que interpretarlo como resultado de la regulación social, es más bien el correlato de la improbabilidad evolutiva de la justa distribución –lo cual se manifiesta de diversa manera en los mega conciertos de Rock y en el teatro clásico.

En otra terminología, se podría decir, son más bien pocos (y laxos) los acoplamientos estructurales entre el sistema del arte y otros sistemas. Igual que antes está el mercado del arte como acoplamiento estructural entre el sistema del arte y la economía. Pero aquí las obras de arte serán consideradas como inversión de capital, o como bienes individuales extremadamente caros. Desde la perspectiva de la producción, la posibilidad de participar en este mercado depende de la reputación establecida, entonces el mercado jugará su papel activo desarrollando tales reputaciones. Este tipo de estímulos que producen efectos en la producción del arte no deberían sobreestimarse: precisamente la demanda de originalidad impide que el artista se oriente tan sólo por el mercado.

Comparado con las relaciones internas de otros sistemas –derecho y política, ciencia y economía– el sistema del arte carece de tales acoplamientos. Esto de nuevo pudiera aclarar por qué el arte moderno está en situación de simbolizar el problema más fundamental de la sociedad moderna: no estar perfilada a la imitación de la naturaleza, ni a la crítica de los efectos que provoca.

El arte es duplicación 'juguetona' de la realidad; éste es el resultado y la condición de su evolución. Pero, ¿qué es esa enigmática duplicación?, ¿cómo es ella misma observable?, ¿como unidad?, ¿como

límite que se puede cruzar sin que nadie pueda detenerse?, ¿como nada? –y con ello de nuevo otra vez como señalamiento de la inobservabilidad del mundo.

Al parecer esta situación que ha surgido evolutivamente (de manera no planeada) ofrece varias posibilidades de descripción: así la sociedad puede escoger la que más le acomoda, la que más le convence, la que más le funciona comunicativamente. Primero, como signo de su propia esencia o como crítica, dependiendo de si la sociedad busca una relación positiva o negativa consigo misma. Y después, si es posible la multiplicidad de descripciones, ¿por qué no todas a la vez? Quizás éste sea el problema de la policontexturalidad 'posmoderna' de las autodescripciones –con la cual la sociedad experimenta primero en el ámbito del arte.

VII. AUTODESCRIPCIONES

I

Una de las repercusiones incalculables de la filosofía de Wittgenstein es haber planteado la pregunta de si es posible definir el concepto de arte; porque si no es posible definir el concepto de juego entonces tampoco el de arte. En los años sesenta ésta era opinión difundida.[1] Aunque con esto lo que se niega por lo pronto es la existencia de una definición de arte correspondiente a su 'esencia' e inequívoca para todo observador. Esto deja abierta la salida –retomada por el reciente constructivismo operativo–, de no plantear cuestiones relativas a la esencia y al consenso de todos los observadores, sino dejar la determinación de lo que cuenta como arte al sistema mismo.[2] Todos los observadores deben remitirse a la observación de segundo orden: deben referirse a lo que el sistema mismo define como arte; por tanto deben permitir al sistema determinar sus límites. Con esto la teoría de los sistemas (que se auto-describen) carga con una herencia muy onerosa: debe sanear la empresa altamente

[1] Véase, p. ej., Morris Weitz, "The role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1956), pp. 27-35; Maurice Mandelbaum, "Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly* 2 (1965), pp. 219-228.

[2] Así tendencialmente, aunque poco elaborada, la teoría del arte "institucional" que pregunta por la práctica y las convenciones de la empresa del arte (además muy similar a las teorías institucionales en materia del derecho –como, por ejemplo, la de Hart o la de MacCormick). Véase George Dickie, *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca 1974.

endeudada que negoció con la 'esencia' y con los 'signos de referencia' –para los cuales hoy día no hay mercado.

Con esto también queda dicho que el concepto de autodescripción no señala una operación constitutiva –como si para empezar con el arte fuese necesario saber de antemano qué es el arte. Aquí (como también en otros contextos) se trata de una operación última, posible si solamente se remite a algo anterior. Podría estar todavía abierta la posibilidad de que la autodescripción se señale –mientras se admita dicha terminología– como acometida cognitiva sobre la esencia del arte: precisamente el arte moderno se entendió como presentación depurada y purificada de la esencia, y como aspiración afanosa por la verdad. Sin embargo, para el concepto de autodescripción respaldarse en la 'esencia' y en la 'verdad' es tan sólo una posibilidad entre otras –además, de todos modos tal posibilidad se está deshaciendo a la mirada de los observadores de segundo orden. Todos los productos de las autodescripciones deben ser considerados como contingentes –aunque haya contradicción en el nivel semántico; y sobre todo, como selectivos e incapaces de conservar y representar en la memoria la totalidad de lo que sucede en el sistema.

Sin embargo, con la 'modalización' de todas estas afirmaciones no están decididos los márgenes de plausibilidad con que cuentan las autodescripciones. Por eso, el problema de qué logran las autodescripciones no se resuelve con las prerrogativas concedidas: contingencia, aplazamiento, selectividad, mayoría de posibilidades;el problema se ha transferido tan sólo a otra competencia de la cual se sospecha que por su propio interés puede controlar de mejor manera la arbitrariedad. Debemos examinar si en realidad esto se confirma. Las obras de arte deben contar con la capacidad de distinguirse como obras de arte; de otra manera se percibirían como objetos de uso o (como sucede recientemente), como desechos, como objetos sagrados, como edificios, como textos instructivos o como cualquier otra cosa. Para reconocer las obras de arte –lo cual hemos tratado ya ampliamente– la sociedad requiere de un contexto recursivo de observación que utilice estructuras identificables –estructuras que además hagan posible las reproducciones no idénticas. El artista no

sólo debe figurarse lo que el observador percibirá como obra de arte sino, en dado caso, debe figurarse informaciones adicionales a tener en cuenta: edificio del teatro, lugar de exposición, museo, tamaño de las líneas del poema... Las operaciones particulares en la creación y observación de la obra de arte deben referirse a sí mismas a través de otras operaciones. La identidad que las distingue la adquieren únicamente a través de un rodeo al recurrir a algo distinto –aunque se trate de obras muy singulares. Las observaciones del arte se dan únicamente en el entramado autopoiético del sistema del arte. En este sentido se puede hablar de autorreferencia básica en el nivel de aquellas operaciones elementales que más no pueden desagregarse:[3] sin ellas no habría arte. Dicho de otra manera: el arte no es ningún 'compuesto' de partecillas 'autóctonas' a las que sólo habría de reunir.

La institucionalización del arte y el arreglo de la información adicional (exposiciones, etcétera) requieren, para las obras de arte, acompañarse de 'discursos' (que copien, rechacen, renueven, ironicen sobre el arte), o en todo caso a la reproducción por parte de las obras de arte de un contexto de referencia que trascienda la obra particular. A esto hoy en día se le llama 'intertextualidad'. Dicho con otras palabras: el sistema del arte debe disponer de memoria[4] –la cual ha de presuponerse debido sobre todo a que el proceso evolutivo de la comunicación ha llevado a la obra de arte singular a constituirse ella misma en su propia regla. Hemos llamado a esto auto-programación de la obra de arte. Este contexto de remisiones es necesario precisamente para garantizar el reconocimiento del arte como arte –contra la tolerada obstinación de singularidad de la obra de arte. Ahora ya se hará posible identificar distintos tipos de representaciones (naturaleza muerta, sinfonías, sonetos) sujetas a ciertas formalidades. Se podrán identificar distintos estilos o 'grafías' de

[3] Para los sistemas sociales en general véase: Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Francfort 1984, pp. 182 ss. y *passim*.

[4] Véase Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Francfort 1990.

determinados artistas, o incluso los periodos distintivos con los que al estimularse el artista se deja reconocer a sí mismo. Si esto se toma en consideración, entonces se puede distinguir una pluralidad de rangos en la determinación (autorreferencial) de las observaciones del arte –'rango' no significa aquí distinción de importancia, en el sentido de ser lo general más importante que lo singular. Todo esto contribuye a la reproducción autopoiética del arte, aun en las difíciles condiciones –en constante aumento– de complejidad.

Cuando en lo sucesivo se hable de autodescripción del arte se supondrá todo lo anterior, aunque en realidad dicho concepto se dirige a algo distinto. Quedarán presupuestas todas las operaciones en cuyo entramado recursivo producen la diferencia entre lo que es arte y lo que no lo es; quedará presupuesta la observación basal (auto-referida) en calidad de operación: sin esto, no existiría nada que pudiera describirse como arte. Pero la reflexión –y de esto trata el título de autodescripción– aplica otra distinción. Se refiere a algo distinto a la autorreferencia basal, es decir, se refiere al entorno del sistema del arte y especialmente al entorno interno social del sistema autopoiético del arte. Con esto la teoría de las autodescripciones presupone la existencia previa de autodescripciones: el análisis ejecuta únicamente descripciones de las auto-descripciones del sistema.[5]

Todas las dotaciones de sentido convergen en la sociedad. Si el arte se presenta como un fenómeno señalado, eso precisamente alienta las descripciones: se pretenderá determinar qué es lo que pasa ahí; ya desde la Antigüedad existe literatura para ese propósito. El reconocimiento de las obras de arte (como obras de arte) se concibe como un tipo de curiosidad que produce asombro, o como un tipo de sorpresa que impregna a la memoria. Aunque en realidad éstos no son propiamente conceptos adecuados; a veces el asombro acontece también en otras situaciones: las narraciones en el sistema de la religión están llenas de dichos relatos. Además estas descripciones no se encuentran localizadas en el sistema del arte. No se trata de

[5] Es decir, "redescriptions" en el sentido de Mary Hesse, *Models and Analogies in Science*, Notre Dame 1966, pp. 157 ss., cfr. también p. 54, nota 65.

representaciones comprometidas con asuntos propios del arte en el sentido de la crítica del arte del Romanticismo. Se trata tan sólo de filosofía, de un aspecto de las descripciones del mundo que anhelan y buscan la verdad. Por consiguiente en la Antigüedad (y también en la Edad Media) falta un concepto para designar todo eso (y sólo eso) que en la actualidad entendemos como bellas artes. Lo diverso de los medios de percepción, y también lo diverso del arte plástico y del arte textual (poesía) se aprecia principalmente como diferencia visual. Todavía August Wilhelm Schlegel tituló sus conferencias de 1801 (que debían servir de resumen y que forman parte del periodo de reflexión) en dos partes como 'Lecciones sobre Literatura y Artes Bellas'.[6]

Sobre todo es muy difícil desunir todo lo que no forma parte del arte para el entendimiento actual. Precisamente cuando pasan a primer plano los problemas de presentación –como en el siglo XVI y XVII–, se impone la idea de tomar en cuenta la bella apariencia de las buenas maneras y de la benevolencia (*bienséance*), es decir, la idea de tomar en cuenta lo que en aquel entonces se señalaba com moral y era tratado en la ciencia de las costumbres, pues entonces no se podía separar ética de estética. La discusión sobre lo 'bello' preocupó durante siglos ya fuera en el sentido de la perfección ejemplar, ya en el de la buena proporción, o en el de una muy fina agudeza de entendimiento (*acutezza, Witz*), sin embargo, de ahí no se pudo deslindar la belleza natural ni la buena apariencia de los seres humanos ni la elegancia de su comportamiento ni la elocuencia de su hablar ni el disimulo de sus imperfecciones.

En retrospectiva se puede preguntar qué faltó finalmente y, sobre todo, cuál era el criterio teórico para la auto-descripción del arte. Si se quisiera ordenar la riqueza de materiales contenida en la literatura correspondiente, lo adecuado no es proceder en el marco de la

[6] Friedrich Schlegel, en cambio enfatiza que la poesía también es arte (*Obras* en dos tomos, Berlín 1980, tomo II, p. 155.). El hecho de que haya que afirmarlo, demuestra que no se entiende por si sólo.

historia de las ideas: allí hay demasiado que contar. Por tanto necesitamos primero clarificar qué se quiere decir con auto-descripción.

La comprensión de este fenómeno lo oscureció el concepto de 'cultura' –uno de los conceptos más deficientes que se han discurrido. Mientras éste permite distinguir entre cultura objetiva y subjetiva, ambos casos referidos a un estado de cosas artificial, quedan relativizados cuando se atribuyen a individuos o a grupos. La invención de la 'cultura' hacia finales del siglo XVIII –una forma de reflexión que subsume bajo ese término todo lo que no es naturaleza– presupuso esa relatividad que sirvió de base para generar la comparación histórica o nacional entre las culturas; un evento de la 'Europa culta', como se decía en aquel entonces. Sin embargo a pesar de toda la relatividad de la comparación, la cultura siguió siendo objeto de afirmaciones esenciales que podían ser verdaderas o falsas. Por autodescripciones en cambio entendemos el modo de operación por el que los sistemas generan su propia identidad –independientemente de lo que los observadores opinen sobre dicho procedimiento. Ciertamente puede darse una pluralidad de autodescripciones generadas de manera simultánea, aunque en este caso la noción de relatividad es completamente inapropiada; así como es inapropiado hablar de relativismo cuando se comprueba que unos animales tienen cola y otros no. No es pues en el relativismo sino en la lógica clásica bivalente donde surgen los problemas, dado que la descripción de la auto-descripción proyecta realidades distintas de aquellas que describe.

En el puro plano de la definición, el concepto puede quedar introducido rápidamente. Como lo dice la palabra se trata de una descripción efectuada por el sistema acerca de sí mismo. En la época de Baumgarten a Hegel, la teoría del arte mantuvo –de manera pasajera– relaciones estrechas con la filosofía, sometiéndose así a coacciones teóricas cuyo origen no estaba en el arte mismo;[7] esto es

[7] Para una exposición cuidadosa con énfasis en el contexto "filosófico" véase Gerhard Plumpe, *Äesthetische Kommunikation der Moderne*. tomo 1: *Von Kant bis Hegel*, Opladen 1993.

válido también para el caso de Adorno al menos en lo que respecta a la 'dialéctica'.[8] Desde entonces se habla de 'estética'. El término alude a herramientas teóricas que no tienen nada que ver con el arte, a plausibilidades importadas, a búsqueda de orientación apoyada en lo que de manera general se da por aceptado: lo histórico filosófico, por ejemplo. Nosotros sin embargo aceptamos la estética como autodescripción del arte siempre y cuando reaccione a problemas de interpretación propios del arte –y no sólo se trate de pruebas cuya pretensión es ilustrar teorías filosóficas generales. Si la estética existiera como filosofía que cubre el campo entero de conocimiento acerca del arte, entonces ¿qué independencia tendría el arte mismo?[9]

En la autodescripción el sistema se vuelve a sí mismo tema, aspira a su propia identidad. Los términos auto-tematización y reflexión son equivalentes –siempre y cuando se trate de comunicación. Aunque con eso se ocultan ciertos problemas. Describir es un tipo de observación. Observar es una designación que distingue. El distinguir y el designar van siempre atados a una doble exclusión. Lo excluido es el 'unmarked space' del otro lado de la distinción, aquello que no ha sido señalado. Se excluye por consiguiente la unidad de la operación empleada por la distinción para señalar uno de los lados, pero no el otro. La descripción (en calidad de observación) implica volver invisibles tanto al mundo como al observador que está operando. Por cierto el texto hace visible la existencia de algo más que el texto –el autor por ejemplo. El lado interior de la des-

[8] Para la época posterior a Adorno véase David Roberts; *Art and Enlightment: Aesthetic Theory after Adorno*, Lincoln Nebr. 1991, p. 21: La teoría estética ya no puede reclamar una ventaja *beyond art*.

[9] Se lo pregunta también Valery; Variété, cit. según *Oeuvres* (éd. de la Pleiade), tom. 1., París 1957, p. 1240: "Si l'Esthétique pouvait étre, les arts s'evanouiraient nécessairement devant elle, c'est-à-dire devant leur essence". Sobre la improductividad de la estética filosófica para la autorreflexión del arte que decepcionaba las primeras esperanzas, cfr., también Eckhard Heftrich, *Das ästhetische Bewusstsein und die Philosophie der Kunst*, en: Helmut Koopman/J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (ed.), "Beiträge zur Theorie der Kunst im 19. Jahrhundert" tom. 1, Francfort 1971, pp. 30-43. Junto a los románticos, Goethe y Schiller son el primer punto de referencia.

cripción anuncia el lado exterior que no viene marcado. Si se quiere cruzar este límite se debe ser capaz de distinguir y de señalar algo en ese otro lado –entonces uno se enfrenta de nuevo al mismo problema sólo bajo una constelación diferente. Ésta puede ser la razón por la cual la teoría clásica acerca de la auto-reflexión de la conciencia (o después del Espíritu), prefirió articularse a sí misma a través del esquema (determinado/indeterminado) –sin haber sido capaz de justificar la selección de dicho esquema.[10]

El límite entre *marked* y *unmarked* (la forma, pues, de dicha marca) constituye el punto de partida de nuestra hipótesis. Y esto lleva a la pregunta: ¿qué se vuelve invisible con estas distinciones? O todavía con mayor precisión: ¿qué tipo de distinciones emplea el arte para distinguirse (observarse, describirse) a sí mismo? La selección de las distinciones por las que se describe el arte no es algo accidental, pero tampoco es algo determinado por la 'esencia del arte'; un contexto de fondo enmarcará los límites, y conceptos terminantes impedirán el seguir preguntando. Este contexto de fondo provocará una reorganización del dominio de la comunicación social o, todavía con mayor precisión, provocará la transición del sistema/sociedad hacia la diferenciación funcional –un orden en donde eventualmente el arte buscará su lugar propio sin que otras fuerzas sean capaces de determinarlo.

En todos los sistemas parciales, las autodescripciones son el resultado típico del excedente de posibilidades surgidas en el proceso de diferenciación de un sistema al interior de la sociedad. Por ejemplo, la emergencia de la clase aristócrata (gracias a la concentración de recursos) crea la posibilidad o de cooperación o de conflicto o de dominación de las clases bajas –las cuales no existirían sin esta diferenciación. Por eso surge la necesidad de restringir lo que se considera admisible, por ejemplo, bajo la forma de un *ethos* especial del modo de vida de la nobleza. La misma tendencia se observa en la

[10] No hay que pensar aquí sólo en Hegel. Para las fantasías véase, p. ej., *Lucinde* de Friedrich Schlegel (cit. según: *Obras* en dos tomos, Berlín 1980, tom. 2, pp. 5-99, sobre todo p. 88).

formación de los sistemas funcionales y, por consiguiente, en el sistema diferenciado del arte. La auto-descripción no prescinde de la permanente irritación del excedente excluido de posibilidades. Así en 1994 en la prensa alemana apareció un reporte diciendo que la *Bundesverband Deutscher Galerien* (Unión Federal de Galerías Alemanas) se había negado a admitir en la feria de arte de Colonia (*Art Cologne*) obras de arte (¿obras de arte?) de indígenas australianos–argumentando que se trataba tan sólo de 'arte popular'. Aquí se puede ver en qué medida lo posible se rebela en contra de los límites de lo admisible –con cierta tendencia de imponerse con éxito; esto debido no por último a una larga tradición en el arte moderno de subvertir la distinción arte/*kitsch*, o de proporcionar formas por lo general inteligibles. La auto-descripción crea un límite dentro de los límites, un 'frame' dentro del 'frame' del sistema; y es precisamente esta diferencia la que hace posible que las auto-descripciones se vuelvan objeto de irritación y por eso dinámicas.

II

En la Antigüedad helénica la descripción provista de sentido acerca del arte era ya un problema. Si bien se observa que el arte acrecienta de tal modo la realidad esto no se justifica ni por la utilidad, ni por la religión ni por la familiaridad mítica con el origen. Surge la escritura (alfabética) –una producción de textos en donde emerge como problema la reduplicación de la realidad, simple y sencillamente porque se emplea escritura. El sentido de la poesía se vuelve problemático. Sin embargo las respuestas disponibles no afirman ni la autonomía ni el valor propio del arte. Se asume que el verdadero mundo no aparece así sin más como naturaleza en la mejor forma posible. Es necesario recordar (platónicamente) las Ideas originales que definen la esencia de las cosas; o, siguiendo a Aristóteles, observar empíricamente la naturaleza en sus formas perfectas y no en sus formas corruptas. A pesar de las diferencias entre estas concepciones filosóficas, el significado del arte reside en una

imitación correctiva que dirige la atención del observador hacia lo esencial y que, por tanto, corrige las anomalías y los defectos. Casi se podía hablar de apoyo y concreción ornamental de la esencia de las cosas, de la naturaleza, del mundo. Sea lo que fuere, el arte en todo caso no encuentra sentido en sí mismo como realización de su propio valor.

Esta situación no cambia de manera significativa durante la Edad Media, a pesar del predominio de condiciones enteramente distintas. Dionisio (el seudo-Dionisio Areopagita) –quien influenció fuertemente la concepción medieval del arte–, propaga las ideas de la Antigüedad tardía. Prevalece un entendimiento pasivo de la cognición –no obstante las frecuentes discontinuidades de esta tradición cognitiva. El mundo es tenido como un cosmos bellamente ordenado en el cual las cosas más heterogéneas se distinguen y se reúnen (a pesar de su disimilitud) en una armonía todavía reconocible en lo feo, lo deformado, lo incompleto. El conocimiento no construye distinciones, las recibe. Sobre ese trasfondo, las distinciones que determinan la concepción del arte son muy distintas a las utilizadas hoy día.[11] Estuvieron determinadas principalmente por la distinción directriz entre lo visible y lo invisible y por los esfuerzos (inspirados en dicha distinción) de mediar simbólicamente entre ambos. Dado que lo bello es una característica del ser (y por ello incluso de la materia) todas las mediaciones participan precisamente de él: son ellas mismas lo que la Creación es, y de ninguna manera simples signos de algo distinto.

Por tal motivo el concepto de imitación (que por lo demás no juega un papel decisivo) puede moverse sin prejuicios dentro de la Creación. Esta situación no cambia sino hasta el inicio de la modernidad, aunque la idea de imitación persiste todavía por un tiempo. Una razón independiente para este cambio pudo haber sido el descubrimiento de modelos antiguos bajo los cuales el arte se refiere a

[11] Esto destacó, sobre todo, Rosario Assunto. Véase: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, tr. del alem. Colonia 1963. Cfr. también Wilhelm Perpeet, *Ästhetik im Mittelalter*, Friburgo 1977.

sí mismo. Sin remitirse al presente vital y a la lejanía inalcanzable de Dios –es decir, sin simbolizaciones religiosas– se podía presumir que la *perfección había existido en este mundo desde hacía mucho.* Esto abre la posibilidad de recuperarla con medios meramente artísticos. Para eso no se requiere criticar a la religión; es suficiente con mejorar las propias producciones. La distinción *antiqui/moderni* sirve aquí de distinción directriz, y todos los énfasis no son sino variaciones de esta diferencia.[12] En este tránsito, la atención se concentra en el *individuo* quien lo realiza, el cual a su vez, provoca una discusión crítica sobre dicha transición invocando la poesía de Aristóteles.[13] En retrospectiva, todo esto puede valorarse como un primer intento de auto-descripción del sistema del arte.

Inicialmente la discusión parte de premisas heredadas de la Antigüedad, como las nociones de *mímesis/imitatio.* De manera ingenua se presupone que lo que se imita es una imagen perceptible. Al mismo tiempo este concepto señala el distanciamiento respecto de los arquetipos artísticos de las imágenes originales. Sin embargo (de forma gradual y por diferentes razones), la noción de formas esenciales constantes se vuelve problemática dado que la autoridad social responsable de su interpretación empieza a derrumbarse. Nuevas formas de diferenciación socavan los antiguos puntos de referencia; sobre todo el de la estratificación, pero también la de ciudad/campo.[14] Claro está que estas formas de modos de vida persisten; una pequeña parte de la población se designa como aristocracia o como población citadina. Sin embargo, para la evolución del sistema/sociedad resultan más importantes las nuevas formaciones

[12] Al respecto referencias bibliográficas en: p. 375, nota 66.

[13] Respecto a eso, se encuentra poco después de la difusión de la imprenta una literatura amplia, sobre todo, en Italia. Véase Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 tom., Chicago 1961; Baxter Hathaway, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Ithaca N.Y. 1962.

[14] Esto se puede reconocer en el siglo XVIII en la exposición de los problemas de la vida en la gran urbe (Londres, París) y en la estratificación de la vida rural.

sistémicas: el sistema del derecho, el Estado territorial, la economía monetaria, la religión referida a su propia ortodoxia y, no por último, la ciencia encaminada hacia los experimentos provocativos y hacia la matemática artificial. Esta incipiente diferenciación por funciones del sistema/sociedad crea –como desde fuera– una nueva situación a la que debe reaccionar de manera autónoma la auto-descripción del sistema del arte.

La correlación entre diferenciación por funciones de la sociedad, clausura operativa de la autonomía autopoiética de los sistemas y la necesidad de reflexión de allí resultante se puede rastrear y concretar en distintos niveles. Un argumento muy fuerte a favor de esta correlación consiste en mostrar desarrollos semejantes (que comienzan en los siglos XVI y XVII y culminan en el XVIII) de teorías que reflexionan sobre lo propio del sistema, no sólo en el arte sino en otros sistemas/función. Desde siempre han existido diferenciaciones en el plano de la interacción o de los roles, pero sólo la diferenciación sistémica logra que la identidad del sistema desista de determinaciones provenientes de afuera; por ejemplo, a partir de la naturaleza cosmológica. Esto crea un vacío que sólo puede llenarse por las auto-descripciones del sistema respectivo, aunque acreditadas como un fenómeno referido a la forma particular de diferenciación,[15] y no como un conocimiento cada vez más perfeccionado sobre el objeto; sin embargo, tampoco se trata de una simple sucesión arbitraria de 'discursos'. Pero no volveremos aquí de nuevo sobre este argumento de teoría general de la sociedad.[16]

Hacia 1600, a más tardar, se dice claramente que para el campo de la pintura (escultura, arquitectura) es necesario un tipo de conocimiento especial imposible de ser aportardo por filósofos o

[15] Cfr. para el sistema educativo Niklas Luhmann/Karl Eberhard Schorr, *Reflexionsprobleme im Erziehungssystem*, 2a. ed., Francfort 1998; para el sistema de la ciencia Niklas Luhmann; *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Francfort 1990, pp. 469 ss; para relaciones íntimas, *Liebe als Passion*, Francfort 1982.

[16] Cfr. Niklas Luhmann/Raffaele De Giorgi, *Teoria della società*, Milán 1992, sobre todo, pp. 360 ss.

teólogos.[17] La conceptuación escolástica vigente resulta inútil y superflua. El debate *ars/scientia*[18] –que había ocupado a la Edad Media tardía– ya no procede; hay suficiente material surgido de la propia reflexión sobre la actividad artística. Más bien se buscan los tratados que incluyen instrucciones para los artistas. Aunque para este tipo de conocimiento se exige todavía la calidad de verdadero. Fórmulas que conscientemente rayan en lo oscuro se desarrollan tan sólo hasta el siglo XVII, aunque la literatura sobre el arte de los siglos XVI y XVII no se ocupa todavía del sistema del arte en su totalidad, sino sobre todo de la pintura y de la poesía. Aparte de las instrucciones técnicas, la literatura del arte atiende la evaluación de las decisiones estilísticas –por ejemplo, tomando posición a favor o en contra de figuras que se pueden perfectamente aislar en la discusión crítica sobre el manierismo. En esta forma, la literatura sobre el arte influencia la producción artística por caminos difíciles de evaluar sin hacer referencia al sistema de patronazgo sostenido por la Iglesia o por las cortes; en otras palabras, la influencia de la literatura sobre el arte se manifiesta a sí misma tan sólo a través de efectos indirectos.[19]

Otro tipo de consideración lleva a la pregunta sobre cuál sistema adquiere relevancia para el proceso de diferenciación y autodescripción de un determinado sistema funcional –ya sea para servirle de apoyo, o más bien para separarse y distinguirse de él. Rudolf Stichweh ha investigado con todo lujo de detalles cómo el sistema/Universidad (como último nivel del sistema educativo) ganó

[17] Véase Federico Zuccaro, *L'idea dei Pittori, Scultori de Architetti*, Turín 1607, cit. según *Scritti d'arte Federico Zuccaro*, Florencia 1961, pp. 149-312 (149 ss.).

[18] Respecto a la discusión ya obsoleta con motivo de la construcción de la catedral de Milán, véase James S. Ackermann, "Ars sine cientia nihil est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milán", *Ars Bulletin* 31 (1949), pp. 84-111. Hoy día, diríamos que se trataba de un problema entre teoría y práctica; pero estos elementos opuestos todavía no existían en aquel entonces.

[19] Cfr. las investigaciones respecto al cambio de estilo llamativo de Guercino por Dennis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres 1947, reimpr. Westport Conn, 1971.

independencia al sustituir su proximidad con la religión por la proximidad con el Estado territorial.[20] Este análisis puede complementarse con facilidad si se toma en consideración el siguiente impulso de independencia –el cual fue posible en el siglo XIX cuando el sistema educativo encaminó su orientación primaria hacia la ciencia: unidad de 'docencia e investigación'.[21] Presumiblemente el arte ganó un grado similar de libertad si se piensa en el cambio del mecenazgo religioso por el cortesano,[22] y si se piensa en el surgimiento del mercado del arte.[23] En tales casos, distintos sistemas se aprovechan de las mismas operaciones y de los mismos resultados sin detrimento de su clausura operativa, en razón de interpretaciones diferentes en entramados recursivos diferentes.[24] Estas inclinaciones debieron haber tenido más bien efectos de restricción negativa sobre las auto-descripciones de los sistemas: al anfitrión no se le morderá la mano, al menos durante la comida. La distancia del arte respecto de sus bienhechores no sucederá de forma ofensiva; más bien se enfatizará la contribución propia y la creación de formas independientes conservando los intereses temáticos del solicitante. Esto no llevó necesariamente a la creación de una nueva teoría sobre el arte o a una auto-descripción del arte explícitamente contrapuesta al entorno.

[20] Véase Rudolf Stichweh, *Der frühmoderne Staat und die europäische Universität: Zur Interaktion von Politik und Erziehungssytem im Prozess ihrer Ausdifferenzierung (16.-18. Jahrhundert)*, Francfort 1991.

[21] Cfr., también Rudolf Stichweh, "System/Umwelt-Beziehungen europäischer Universitäten in historischer Perspektive", en: Christoph Oehler/Wolff-Dietrich Webler (ed.), *Forschungspotentiale sozialwissenschaftlicher Hochschulforschung: Bundesrepublik Deutschland-Österreich-Schweiz*, Weinheim 1988, pp. 377-394.

[22] En eso, naturalmente, no puede ignorarse que el fomento eclesiástico del arte puede por su parte, ahora, tomar la forma de fomento a través de los Estados territoriales gobernados por el clero.

[23] Al respecto con más detalle en el cap. 4, VI.

[24] Acerca de estos campos de intersección cfr. para el sistema de educación también Luhmann/Schorr, *op. cit.*, pp. 53 ss. Ante todo, hay que pensar aquí en la familia, pero también en la economía (formación de aprendices, etc...).

Por eso cabe sospechar de otros tipos de relaciones entre sistema y sistema quienes influyeron (e incluso inauguraron en el verdadero sentido de la palabra) más intensamente en la auto-descripción del sistema del arte –cuando era patente la imposibilidad de los sistemas funcionales. En los comienzos del siglo XV una nueva comprensión humanista y científica del arte (geometría, perspectiva, anatomía) se libera del control eclesiástico. Los artistas se apoyan en su propia razón y en su propio acceso al mundo; reclaman un estatuto social más allá del de simples artesanos.[25] Al principio, este movimiento de separación requiere de la unidad (en el más amplio de los sentidos) entre artes, conocimientos de la naturaleza y asuntos humanos. En el siglo XVI el conocimiento está interesado tanto en la tecnología y en la explicación de las experiencias ordinarias, como en los fenómenos extraños, milagrosos, inusuales, sorprendentes: lo uno ayuda para la vida; lo otro satisface la curiosidad y la necesidad de distraerse. Ambos se pueden resumir en el doble sentido latino de *recreatio*. Todavía en el siglo XVI se mantiene la idea de apreciar como algo positivo el orden dirigido hacia la unidad, y por el contrario, la pura *multitudo* como algo negativo.[26] En la tendencia hacia la unidad todo desemboca finalmente en Dios. En el marco de esta apreciación cosmológica –para lo cual se traen ejemplos del mundo de las cosas, de los animales y de la convivencia humana–, también participa la representación del arte. La belleza como quien dice es el reflejo de la unidad de este orden, la preferencia de este orden por la unidad.[27] Aunque la belleza de ninguna manera es criterio que ayude a que un mundo singular llegue a diferenciarse. Pero precisamente este clima cultural, esta insistencia en la unidad, deja ver el desmoronamiento y la aparición de tendencias e intereses

[25] Leon Battista Alberti en la introducción al *Traktat Della Pittura* (1436) los caracteriza como "nobilissimi et mervigliosi intellecti", cit. según la edición italiana Florencia 1950, p. 53.

[26] Para el cambio hoy recomendable véase, p. ej., Michel Serres, *La genèse*, París 1982.

[27] Para este contexto de "pulchrum" véase, p. ej., Hieronymus Cardanus, *De Uno Liber*, cit. según *Opera Omnia*, tom. 1, León 1663, pp. 277-283 (278).

heterogéneos. Esto sucede especialmente en los cambios dramáticos y en las innovaciones exitosas en áreas que en la actualidad pueden considerarse como iniciadoras de las ciencias modernas. La cosmología –sobre todo en Italia– cambia la idea de unidad del mundo. Del supuesto de un principio poderoso de unidad (comprobado por el paradigma del alma), se pasa a la idea de procesamiento dinámico de las diferencias para la cual, de ser posible, se deben buscar leyes matemáticas –todo esto consigue que la investigación se oriente hacia lo empírico-matemático.[28]

Ya en el siglo XVI la descripción del sentido del arte se encuentra con dificultades porque no es capaz de integrar aquellos movimientos que en el siglo XVII lograron consolidar el sistema de la ciencia –orientado de manera empírico-racional, experimental y matemática.[29] En estos siglos, la necesidad de tomar distancia respecto de una ciencia orientada hacia la verdad produjo el ámbito donde cristalizó el entendimiento temprano moderno del arte (y de la poesía). Con este movimiento, los contemporáneos debieron haber quedado tanto más impresionados, cuando cien años atrás –por lo tanto en la época de Alberti, Durero, Leonardo da Vinci, Palladio y Cardano– se hacía énfasis precisamente en la unidad entre conocimiento científico y arte afanado por la belleza:[30] por ejemplo en los esfuer-

[28] Para nuestro argumento no es necesario explicar si es suficiente la descripción usual mediante el par conceptual animístico/mecanístico. Véase al respecto tomando el ejemplo de Pomponazzi, Cardano y Telesio Eckhard Kessler, "Selbstorganisation in der Naturphiliosophie der Renaissance", *Selbstorganisation* 3 (1992), pp. 15-29. Por lo demás, el problema de animístico vs. mecanístico resulta del intento de transcender la mera determinación de lo uno como número y, de este modo, como *fictio mentis.*

[29] Acerca de este desarrollo en dirección a un ciencia devotamente descosmologizada y, así también, libre de obligaciones estéticas, véase Wolfgang Krohn, "Die "Neue Wissenschaft" der Renaissance", en: Gernot Böhme y otros, *Experimentelle Philosophie: Ursprünge autonomer Wissenschaftsentwicklung*, Francfort 1977, pp. 13-128.

[30] También para este salto de la evolución son significativas distintas distinciones. *Anteriormente* la belleza de la proporción matemática (sobre todo, con base en el platonismo) se contrapuso al placer sensorial. Cfr. al respecto

zos por lograr un *ars magna et ultima* que se remiten a Ramón Lull y que prevalecen hasta avanzado el siglo XVII. Todavía a mediados del siglo XVI los tratados de los sabios ilustres sobre ciencias naturales consideran allí las artes –incluyendo la pintura, la escultura y la arquitectura.[31] Por lo demás el siglo XVI no conoce un concepto de verdad –como llega a establecerse en el siglo XVII– limitado estrictamente a los hechos. La verdad sigue estrechamente ligada a la expectativa de una correcta interpretación del mundo; y de ella no sólo forman parte las declaraciones sobre la realidad, sino también las descripciones ficticias y, obviamente, las afirmaciones normativas sobre la validez. Sólo sobre este trasfondo común se hace inteligible la disputa acerca de la pretensión de verdad de la poesía –disputa que señala ya la línea de separación entre conocimientos probables y bella apariencia.

Durante mucho tiempo la poesía continuará explotando el misticismo numérico[32] –el cual sugiere armonía; pudo hacerlo sin dificultad porque tenía tanto la capacidad de enfatizar las relaciones numéricas a través del metro como de nombrarlas directamente. A mediados del siglo XVI, la pintura comienza a resistirse frente al

---

Robert Klein, "La forme et l'intellegible", en: *Umanesimo e simbolismo, Archivo de Filosofía* 1958, pp. 103-121. Especialmente para la construcción de la catedral gótica véase Otto G. V. Simson, "Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gothik", en: Josef Koch (ed.), *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters*, 2a. ed. 1959, pp. 159-179; *ibid.*, *Die gothische Kathedrale: Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*, tr. del alem., Darmstadt 1968; para la arquitectura del Renacimiento (Alberti, Bramante, Palladio) Rudolf Wittkover, *Grundlagen der Architektur des Humanismus*, tr. del alem. de la 3a ed., Munich 1969. Por eso, la evidencia de los principios de construcción no importaba (o a lo sumo importaba en segundo lugar). *Posteriormente*, valió exactamente lo opuesto: engañar por medio de los sentidos y, de este modo, enriquecer la experiencia.

[31] Véase, p. ej., el capítulo XVII "De artibus artificiosis que rebus de Hieronymus Cardanus", *De subtilitate libri* XXI, Nuremberg 1550, pp. 316 ss. –por lo demás, rechazando el método innecesariamente sutil de Raymundus Lullus (p. 295).

[32] Véase Alastair Fowler, *Spencer and the Numbers of Time*, Londres 1964: *idem.* (ed.), *Silent Poetry: Essays in Numerological Analysis*, Londres 1970.

cientismo de la doctrina florentina de la proporción[33] –que trataba al arte tan sólo como espejo de la naturaleza. Al enfatizar la proporción, esta doctrina declara la redundancia como la esencia de las cosas y reduce la variedad a una propiedad accidental. Casi se podría hablar de una protesta de los pintores contra esa actitud incapaz de diferenciar entre pintura y arquitectura. Sus esfuerzos se encaminan por conseguir un acceso más apropiado a las posibilidades de la pintura. La pintura es más que pura imitación: *"La Pittura è propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparere quello que non è"*.[34] Luego también la teoría de la arquitectura se aparta de la armonía místico-matemática y se dirige hacia fines más prácticos. Según Alberti, la teoría de las proporciones matemáticas (que imita la armonía secreta del universo en forma de relaciones numéricas) alcanza su punto culminante en el tratado '*De divina proportione*'[35] (1497) de Luca Pacioli. Pero el tratado de Pacioli casi no ofrece directivas para lograr la aplicación de esta doctrina en la construcción de edificios. En cambio el tratado de Carlos Borromeo sobre construcción de iglesias (1557) rechaza la arquitectura geométrica platónica de construcción central a favor de una construcción en cruz –aprovechada además para fines litúrgicos. Asimismo agrega otros intereses prácticos; por ejemplo, al escribir sobre los conventos, Borromeo idea partes de los edificios totalmente utilitarias: alojamiento de criados, cuartos de lavandería, letrinas, prisiones.[36] Con la Contra-Reforma la religión se repliega sobre sí misma. Otro punto de partida para la separación del arte (heredado de la Antigüedad), fue la

[33] Véase al pintor Paolo Pino, *Dialogo di Pittura* (1548), cit. según la edición en Paola Barochi (ed.), *Tratatti d'Arte del Cinquecento*, Bari 1960, tom. I, pp. 93-139.

[34] Pino *op. cit.*, p. 115.

[35] Citado según la edición de Andrea Masini en: Arnaldo Bruschi y otros (ed.), *Scritti rinascimentali di architettura*, Milán 1978, pp. 23-144. Cfr. también Wittkower *op. cit.* (1969).

[36] Véase Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, cit. según la ed. en Paola Barocchi (ed.), *Tratatti d'arte del cinquecento* tom. III, Bari 1962, pp. 1-113.

disputa sobre el sentido de la poesía –disputa provocada por la separación de la poesía de los contextos de culto tanto religiosos como gentilicios.[37] La posibilidad de fijar algo por escrito da pie a observar 'filosóficamente' las actividades de los poetas y cantantes; por tanto, da pie a observarlos en su verdad. Esto tiene un doble efecto: por un lado, los poetas se quejan del mal trato que reciben por parte de la sociedad[38] –cosa que desprenden ellos mismos a partir de la propia lectura–, y de la falta de reconocimiento de sus méritos; por otro lado, se les critica desde fuera en calidad de inútiles e inclusive de dañinos bajo el supuesto de que ahora es posible publicar y consultar la verdad. Las controversias sobre la adecuada educación de los nobles empiezan a urgir la pregunta de si las ficciones o las historietas –aun siendo verdaderas– podrían contribuir a la educación.[39] El pesimismo universal del cristianismo y el redescubrimiento del antiguo escepticismo le brindan al siglo XVI nuevos fundamentos. Ahora –sobre todo en Inglaterra– se empieza a enfatizar la utilidad práctica, y la polémica en contra de la poesía y del teatro puede fundar su crítica en un doble plano: en el de la salvación del alma y en el del bienestar terrenal; ambas –poesía y representación– pueden criticarse porque distraen de lo verdaderamente importante.[40] En el esquema universal de los puritanos –aunque también en otros círculos religiosos orientados económicamente hacia el mercado– no hay lugar para la funcionalidad de la ficción.

Además, la necesidad de distinguir ciencia de ficción se vuelve más urgente desde que el arte (o las artes en general) ya no es capaz de pensarse a sí mismo en términos de reelaboración o recapitulación de aquella aptitud clásica del arte. Los logros impares de

[37] Respecto a la parte religiosa véase Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen: Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Francfort 1990.

[38] Para una vista panorámica véase Robert J. Clements, "Condemnation of the Poetic Profession in Renaissance Emblem Literature", *Studies in Philology* 43 (1946), pp. 213-232.

[39] Cfr., Platon, *Republik* II, XVII ss. y X.

[40] Cfr. Russell Fraser, *The War Against Poetry*, Princeton N.J. 1970.

la pintura y la escultura –consideradas entonces como modernas– empiezan a aparecer en su grandeza sobre todo si se los compara con los logros propios de la Antigüedad –la cual ahora se conoce y se interpreta de mejor manera. En el manierismo el separarse se vuelve programa. El conocimiento de la perspectiva se utiliza para alterar las formas o, como también se dice, se utiliza de manera paradójica. Surge entonces la pregunta por los criterios. Sin embargo esta pregunta siempre es (y también aquí) secundaria en relación con la pregunta por el código binario –cuyos valores se asignan conforme a dichos criterios. En un principio, los modelos tradicionales determinan la discusión y colocan la tendencia de autonomía del movimiento del arte en una posición desfavorable. En lo relativo al conocimiento se trata de lo verdadero o de lo falso; en lo relativo a la ontología (o después también a la finalidad de la acción), del ser o de la apariencia. Mientras eso persiste, el arte se ve forzado a ocupar (y afirmar) la posición de la falsedad y de la apariencia; se ve obligado a resistir la alianza compacta conformada por la religión, la ciencia y la utilidad.

Por lo pronto –gracias a algunas casualidades de la Tradición– esto no es tan difícil como aparenta a primera vista. En el debate acerca de la relación (y el valor pedagógico) entre el conocimiento de la historia y de la poesía, la historia sale perdiendo porque se la considera tan sólo como acumulación de acontecimientos reales –aunque contingentes.[41] Puede ser que todo haya sucedido tal como se relata, pero este proceso se ensombrece debido a los extravíos de la realidad.[42] La poesía en cambio puede representar formas ideales –formas que no existen como tales, pero están dispuestas en la misma esencia del ser. La historia narra hechos dependientes de la

[41] Al respecto como texto contemporáneo: Philip Sidney, *The Defense of Poesy* (1595), reimpresión Lincoln Nebr. 1970. Para una vista panorámica véase también los textos en G. Gregory Smith (ed.), *Elisabethan Critical Essays*, 2 tomos, Londres 1904.

[42] Los historiadores dan malos ejemplos, se queja Sidney, "captived to the truth of a foolish world" (*op. cit.*, p. 22).

casualidad; la poesía "*riduce la cosa al genere, ed alle natura universale*".[43] En la poesía no sólo los detalles históricos son considerados accidentales, sino también los suplementos ficticios –los cuales no obstante se necesitan para representar lo esencial. La teoría de la *vanitas mundi* –que hace posible una distancia crítica frente a la opulencia profana y las pretensiones de verdad– le sirve al arte de justificación religiosa, aun en los casos en los que el arte acentúa su propio potencial: en Holbein por ejemplo. Esta actitud puede quedar simbolizada en la forma de paradoja, *verbigracia*, con la presencia de una calavera.

Por contraste, la religión cuya aspiración es representar al mundo verdadero, le reprocha al arte tomar las cosas tan a la ligera. Sigue pesando además en la antigua doctrina según la cual únicamente una fracción del conocimiento ha sido dada bajo la forma absoluta de verdades ciertas (*epistême*); mientras que en otros muchos respectos uno debe contentarse con la tradición doctrinal (*doxa*) o con los esfuerzos por representar lo probable o la 'semblanza de verdad' (*verisimilitudo*) –todo lo cual puede ser representado por el arte, específicamente por el arte. Con la ambivalencia de la '*verisimilitudo*' se cubre (y se ahorra) la concesión de que en el arte en general no importa la disimilitud entre lo verdadero y lo falso. No por último también el probabilismo –en un contexto eclesiástico– goza del estatuto de ser apoyo indispensable para el conocimiento. Ciertamente no está todavía a disposición el cálculo fundado en las probabilidades matemáticas –en donde el arte por supuesto no tiene nada que hacer. La poesía comienza a buscar su propia síntesis de verdad/falsedad distanciándose de la verdad específica del código de la ciencia: "*The fable...is not only false but false and true together; false as to history, true as to its semblance to the*

[43] Así para muchos autores Antonio Minturno, *L'arte poetica* (1563), cit. según la edición Napolés 1725, p. 9. Cfr. también Bernardino Danielo, *La Poetica*, Vinegia 1536, p. 5 y 44 ss.; Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra el poema eroico* (1587), cit. según *Prose*, Milano 1969, sobre todo, los primeros dos discursos.

truth".[44] La teoría puede mostrar esto como interpretación del texto de Aristóteles –el cual mantiene en suspenso la relación entre verdad y asombro.

En el contexto de la búsqueda del código y de los criterios artísticos, se puede sostener con facilidad que el arte establece –en el ámbito de la semblanza artístico-artificial– un reino propio, no para entrar en competencia con la abstracción de las matemáticas ni con la pedantería del conocimiento factual, sino con el fin de desarrollar más bien criterios internos de éxito para sus propias representaciones, y para buscar también sus propios efectos en el público. El arte (y en particular la poesía) encubre las alusiones políticas detrás de la auto-interpretación de ser actividad *poiética* y por tanto de no hacer otra cosa que su 'propio trabajo'.[45] Actuando así, el arte puede apelar a su bien establecida reputación, y a sus obras de arte reconocidas.

Cuando se insiste en los derechos de la bella apariencia se va mucho más allá del simple desencanto.[46] No se trata puramente de engaño, sino de romper con la simple y bivalente ontología; se trata del inicio de una nueva conceptuación acerca del emplazamiento del ser humano en el cosmos. Esto requiere de distinciones más complejas, es decir, de distinciones de distinciones. En el teatro

[44] Así Agnolo Segni, *Raggionamento sopra le cose pertinenti alla poetica*, Florencia 1581, pp. 17-19, cit. Según Baxer Hathaway, *Marvels and Commonplaces: Renaissance Literary Criticism*, Nueva York 1968, p. 51.

[45] Respecto a las insinuaciones acerca del planeado matrimonio francés de la reina Elisabeth, David Norbrook, *Poetry and Politics in the English Renaissance*, Londres, 1984, pp. 88s.

[46] "El arte ¿debe engañar o simplemente aparentar? preguntará más tarde Friedrich Schlegel con relación a Shakespeare, y ésa será una pregunta cuya respuesta necesitaría "la más profunda especulación y la más sabia historia del arte". Así en *Kritisches Fragment* 121, cit. según Friedrich Schlegel, obras en dos tomos, Berlín 1980, tom. I, p. 184. En la plática sobre la poesía (*op. cit.* tomo 2, p. 177), finalmente se cuestionará este planteamiento, por tanto, se cuestionará la distinción en la que se basa. "En eso (en la poesía romántica) no se toma en consideración lo diverso de la apariencia y la verdad, del juego y lo serio".

resulta relativamente claro el doble enmarcado: para el espectador debe ser evidente que lo sucedido en el 'escenario' es sólo espectáculo y que allí los autoengaños (y los hétero-engaños) representan mundos quiméricos dentro de mundos quiméricos. Esta diferencia es menos evidente en la narrativa; ella se puede presentar desde el inicio como ficticia y luego repetir la ficción dentro de la ficción, como en Don Quijote. Sin embargo el autor puede también esforzarse en suprimir la distinción entre hechos y ficción y, por ejemplo, fingir (¿o no fingir?) que presenta 'cartas que han sido encontradas'.[47]

De esta manera aumenta el interés por los enmarcados, pero también por las confusiones que producen. Sobre este trasfondo de estilo de vida social (por tanto sobre este trasfondo de situaciones sociales) se impone la necesidad de concebir como opuestos belleza y verdad. La verdad tiene que ver con el ser en cuanto tal; la belleza, con el ser para los otros. Por cierto, en la medida en que la

[47] Esto fue ampliamente discutido en el siglo XVII en virtud de las cartas publicadas por Guilleragues de una monja portuguesa, redactadas tan emocionalmente que contradicen todas las reglas del patrón clásico de las cartas de amor. Véase la nueva edición de "Lettres portugaises" de F. Deloffre y J. Rougeot, París 1962. ¿Auténticas o no auténticas?– una pregunta difícil de contestar, y no ayuda para nada que se tenga el libro en la mano. Para las estrategias de confundir hechos con ficciones al inicio del surgimiento de la novela moderna cfr. también Lennard J. Davis, *Factual Fictions: The Origin of the English Novel*, Nueva York 1983. Una versión moderna de este juego de enmarcación de marcos, se encuentra en el fragmento de la novela *Petrolio* de Pasolini. Un grupo que queda en el anonimato decide hacer espiar a Carlos, el protagonista del texto. El espía escogido lleva un expediente amplio de sus observaciones. En la noche la maleta llena de estos apuntes es sustraída. De este modo, también para el autor de la novela, Pasolini, resulta imposible una descripción exacta de las circunstancias. "Eso, naturalmente, se refleja en mi narración". Debe sustituir los textos que ya no se pueden "leer" por la imaginación, *su* imaginación. De este modo, se hace visible a *sí mismo* como alguien que debe relatar toda clase de indecencias y, como el lector puede sospechar, con mucho interés en el asunto."El lector me perdonará, si le estoy aburriendo con tales cosas: pero estoy viviendo la génesis de mi libro". Véase Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, tr. del alemán, Berlín 1994. cita pp. 63 s. Aunque también el aburrimiento imputado al lector es parte del marco aburrimiento/interés en el que el autor evidentemente especula con un interés apoyado en sus inclinaciones.

poesía se separa de la verdad y se concentra en la bella apariencia requiere –como en la Antigüedad– que salgan en su defensa. En la poesía no sólo se trata de la insuficiencia del reflejo y de su corrección, sino de una apariencia pretendida como apariencia. No obstante, si la ciencia con Copérnico y Galileo está decidida a avanzar (utilizando el telescopio, comparando datos históricos, y aplicando las matemáticas en campos en donde inicialmente son inadmisibles), la retórica –y asociada con ella la poesía–, puede proponer una forma capaz de imponerse a lo sorpresivo y a lo ingenioso. A partir de Vasarí se hablará de *arti del disegno*,[48] para así sentirse superior a la simple mano de obra y a la vez saberse asegurado históricamente. Fue sobre todo Baltasar Gracián quien logra formularlo principio y trasladarlo al contexto de astucia de vida y política.[49] En un mundo que a la vista de todos es inseguro, poco se puede hacer con las verdades si éstas no se disfrazan;[50] de lo que se trata es de autoafirmación, de capacidad de imponerse, de éxito social. Porque de todas maneras todo ocurre en una esfera de apariencia producida. La pregunta cómo es el mundo y cómo es en verdad, quedará sin respuesta. Por consiguiente el lenguaje adecuado es sólo el que es oscuro,

[48] Sobre todo en el contexto de la fundación de la Academia del Disegno en Florencia (1563). Para la palabra existen, por supuesto, pruebas anteriores. Cfr. Francesco Doni, *Il Disegno*, Venecia 1549 (no visto).

[49] Para la aplicación exitosa de la belleza, véase especialmente *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca 1649, cit. según la edición en dos tomos Madrid 1969. Cfr. también la importante introducción de Benito Pelegrín a la tr. en francés *Art et figures de l'esprit*, París 1983. En el *Criticón* dice al respecto "que todo en esta vida se da por medio de la imagen y aun por medio de la imaginación", cit. según la tr. alemana, Hamburgo 1957, p. 108. Por eso, la sabiduría del mundo sólo se logra mediante un procedimiento de desengaño. Pero de este modo se supera también la aportación de la belleza y de la fortuna al resultado de la verdad como una necesidad exclusivamente comunicativa.

[50] "Verdad amiga, dijo la Agudeza. Non hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, más ¡qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda." se puede leer en *Discurso* LV, *op. cit.* tomo 2, pp. 191-192. Similar ya Federico Zuccaro *op. cit.* (1607/1961), p. 271. Diseño sería necesario para darle a la inteligencia y a la ciencia vida y utilidad práctica.

ambivalente, el que juega con las palabras y es paradójico y, en este sentido, ingenioso. Su verdadera aportación está en "discurrir lo que no es".[51] Si siguiendo a Hegel la apariencia se entiende como ser para los otros (a diferencia de ser en sí y para sí), inmediatamente se percibe que este forzamiento de la bella apariencia se relaciona con el individualismo subjetivo emergente –el cual da ocasión de socavar todas las divisiones anteriormente aceptadas; en su lugar, se deben crear las posiciones e imponerlas.

Por tanto, el arte está más comprometido y, por sus efectos técnicos, más cercano a la vida social que el conocimiento desadornado. Sólo el arte se deja formular de modo adecuado al mundo. Y no como símbolo para algo diferente, sino como forma que impresiona. Todavía no se hacen visibles las posibilidades de aplicación tecnológica de la ciencia, o están fuera de lo que a la Orden de los jesuitas o al sistema de dominio español interesa socialmente. Por otra parte, es precisamente en España donde una subjetividad tempranamente desarrollada se enfrenta a la alianza cuasi cosmopolita entre política y religión;[52] en este sentido la 'bella apariencia' se hace plausible como fórmula de compromiso. A todo esto Gracián añade el cambio de verdad por efecto y, de esa manera, el cambio de ser por el de tiempo.

Colocada en el lado negativo del código de la verdad (a saber, en el lado de la falsedad y de la apariencia), la imaginación resalta las posibilidades y las dificultades de una tarea de estas características –además nada favorecida por el ser. A diferencia de la Edad Media, ahora se exige sobre todo que el concepto de obra de arte provenga del artista mismo. Mientras que en la Edad Media las

[51] Gracián, *op. cit.* Disc. XV (tomo I, p. 163).

[52] Véase al respecto Hans Ulrich Gumbrecht, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, 2 tomos, Francfort 1990, Tomo 1, pp. 80 ss. La presentación de una individualidad con ambivalencias ontológicas y religiosas, como es típica para la literatura española, remonta hasta el *Libro del buen amor* de un autor que se llama Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (alrededor de 1300); sobre todo, si se compara este texto con su ideal, las *Confesiones* de Agustín. Véase para el Libro Gumbrecht *op. cit.*, pp. 97 ss.

obras de arte se consideraban como obras del solicitante quien se servía de capacidades profesionales para realizar sus proyectos, ahora todo lo que pretenda ser obra de arte (aunque al principio se trate tan sólo de producciones de alta calidad) debe venir del propio artista; del solicitante se espera tan sólo conocimiento de causa y juicio crítico. Esto se expresará mediante requisitos conceptuales como el de '*concetto*'. Además de pretender grandes esfuerzos de ingeniosidad (*Witz*). En la literatura italiana predominante se habla de '*acutezza*'.[53] Los ingleses alaban el '*cunning*' como característica extraordinaria del artista.[54] Llama la atención la dualidad de la descripción: *acutezza/concetto*; agudeza/concepto; *cunning/conceit*. Esto significa que estilo de vida y sabiduría deben ir juntos. Una capacidad así se hace visible a sí misma, es decir, hace visible el engaño como sorpresa autoprovocada. El 'concetto' que está a la base se hace manifiesto, e incluso es lo realmente importante. Así John Donne desenmascara las paradojas escondidas detrás del modo de abstracción guiado por los géneros y las diferencias específicas –detrás, pues, de las disputas entre realistas y nominalistas, entre ramismo y platonismo, precisamente otra vez de moda;[55] no para desenmascarar la expectativa de que alguien pueda creerlo,[56] sino para

[53] Véase al respecto Gerhart Schröder, *Logos und List: Zur Enwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein/Ts. 1985, sobre todo, pp. 36 ss, 88, 253 ss.

[54] Véase, p. ej., George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Londres 1589, reimpr. Cambridge Ingl. 1970, *ibid* y en otras partes.

[55] El esconderse se encuentra en forma de ley de soslayo, en Platón, *Sophistes* 253 D.

[56] Que creyera, p. ej., que la mezcla de sangre de la pulga que mordió a los amantes sea la misma que el resultado de un *affaire* amoroso. Véase *The Flea*, cit. según John Donne, *The Complete English Poems*, Harmondsworth, Middlesex UK 1971, pp. 58 ss. Cfr. también referente a ramismo y abstracción según géneros y especies Michael McCanles, "Paradox in Donne", *Studies of Renaissance* 13 (1966), pp. 266-287. Además, es parte de las características de la presentación de la paradoja, que al margen *del texto* se advierta no creerlo; por ejemplo, en la dedicatoria del prefacio –así Anthony Mundy, *The Defense of Contrariers*, Londres 1593, reimpr. Amsterdam 1969, fol. A.3 : "Let no man-

revelar el engaño aún persistente en los hábitos argumentativos de los filósofos y de los teólogos. A diferencia de la retórica tradicional –a la que el arte de la temprana modernidad debe el conocimiento de sus trucos–, aquí no se trata de que el receptor caiga en el engaño, y, de esa manera, surja la admiración. El sentido de la *admiratio* se desplaza hacia la irritación. Para lograrlo, el arte debe conocer a su público. Muy pronto surgirá la discusión de si el arte debe ser para el pueblo común o para el conocedor.[57]

Pero, ¿obtiene el 'concetto' su fuerza de convicción en la sabiduría? El humanismo del Renacimiento nos lo podría hacer creer demasiado rápido. Muchos autores –conscientes tal vez de que el conocimiento de las causas y la literatura no dependen de una más o menos elevada procedencia de cuna– se pronuncian en este sentido.[58] El mismo Dryden (con relación a Ben Jonson) habla todavía en sentido positivo de 'plagio aprendido'.[59] Si se han de permitir los desvaríos de las insinuaciones 'ingeniosas', no se puede simultáneamente renunciar a las redundancias que están en las bases generales de la Europa científica. Igualmente no debe olvidarse que el arte depende del patronazgo y de los solicitantes. Por eso los temas presentados –sobre todo en la iconografía del arte plástico– frecuentemente se encuentran ligados a expectativas prefijadas. Si el artista tiene una formación adecuada (la cual fue posible sólo como consecuencia de la imprenta), él mismo encuentra equilibrio entre fidelidad temática y libertad artística, sin llevarlo a un conflicto con

---

ne thinke then, that I or any other would be so sencelesse, as to holde directly any of these vaine reasons"; o en una contrapublicación –así Ortensio Lando, *Confutatione del libro de paradossi nuovamente composta, in tre orationi distinta*, sin lugar, sin año.

[57] A la nueva orientación hacia los roles complementarios nos referimos ya en el transcurso del proceso de diferenciación anteriormente expuesto en pp. 385 ss.

[58] Así, p. ej., Pomponius Gauricus, *De sculptura* (alrededor de 1501), cit. según la edit. latino-alemana Leipzig 1886, p. 110 ss. El autor comprende su tratado como el primer ensayo científico referido a la escultura.

[59] Véase John Dryden. *Of Dramatick Poesi: An Essay*, 2a. ed. Londres 1684, cit. según la edición Londres 1964, p. 50.

el solicitante.[60] A partir de la segunda mitad del siglo XVI se aflojan estos lazos; esto parece confirmarse en la responsabilidad asumida por el artista de su 'concetto' –aunque aquí 'concepto' está concebido como idea temática. Se 'concibe' en contra de todas las reglas estilísticas de la retórica tradicional: inverosimilitud de las formas, desemejanza, artificialidad; por tanto, pues, con el potencial y la confusión de los signos. Además en el término de '*concetto*' está implicada la imposibilidad de la idea por producirse a sí misma. "*Ogni concetto* (se lee en Pellegrini) *e sempre necessariamente somministrato dall occorso di qualqu'altro concetto*".[61] Los *concetti* se apoyan y se incentivan mutuamente; se remiten uno al otro en el contexto de una trama de referencias implícitas y explícitas –la cual es condición de posibilidad para que la sorpresa y la brillantez se vuelvan observables. Mientras que la sabiduría del humanismo temprano recurría a la verdad para todo el ámbito de su guarda, el soporte del *concetti* busca otro tipo de fascinación: la fuerza de convicción del Espíritu que opera en contra de lo acostumbrado.

Con el concettismo la idea de imitación (mímesis) se problematiza, aunque no pueda quedar eliminada de inmediato. El arte –dice un texto redactado de arriba a abajo en modo concettista–[62] lleva a la naturaleza a su más bella perfección a través de un segundo ser. Pero, ¿cómo se podría conocer tal perfección si no a través de la naturaleza? Correspondientemente el concepto de naturaleza se deshace en una multiplicidad de significados dependiendo de lo que se quiera sacar de él.[63] A la *imitatio* misma le antecede una larga prehistoria digna

[60] Véase al respecto Charles Hope, "Artist, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance", en Guy: Fitch Lytle / Stephen Orgel (ed.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton N.J 1981, pp. 293-343.

[61] Así Matteo Pellegrini, *I Fonti Dell Ingenio, ridotti ad arte*, Bologna 1650, p. 61.

[62] A decir, en Balthasar Gracián, *Criticón oder Über die allgemeinen Laster des Menschen*, tr. alem., Hamburgo 1957, p. 61.

[63] Para una vista panorámica con material esencialmente de los siglos XVII y XVIII, véase Arthus O. Lovejoy, "Nature as Aesthetic Norm", *Modern Language Notes* 42 (1927), pp. 444-450.

de observar, si se quiere entender por qué se mantuvo vigente tanto tiempo. Al principio, con Platón, el concepto de mímesis sugiere un acto de liberación: liberación de la idea de que lo invisible reside en la imagen de culto misma. La noción 'reside en' –la cual siempre acarrea connotaciones religiosas– fue reemplazada por un término de relación –el cual por cierto tomó sobre sí todas las cargas heredadas de la religión y se hizo dependiente de posibles interpretaciones.[64] El concepto de *imitation* libera de las 'simulacra' del mundo antiguo y encuentra apoyo en la religión inspirada teológicamente –hasta que esto resulta tan obvio que ya no es necesario insistir más.

Esta tradición asume que las cosas mismas conservan la memoria de su origen y transmiten este mensaje a todo aquel quien lo percibe. Esto contradice el presupuesto –mantenido en paralelo– según el cual es el artista mismo el origen de la obra de arte, y la obra de arte tiene que conservar su memoria. En las ideas platónicas esta contradicción lleva a la devaluación del arte. La revalorización del arte de la temprana modernidad ya no admite esta solución y pone el acento, al exigir la originalidad de la obra de arte, en el genio (inexplicable) del artista, dando inicio a un proceso de erosión de todos los vínculos, hasta llegar finalmente a poner en duda el concepto de imitación.

Si se va más allá de esta conceptuación histórica por medio de un esquema de análisis, se caerá en la cuenta que el concepto de *imitatio* combina dos componentes: la similitud (¿con qué?) y la repetición (redundancia). De una u otra manera debe quedar asegurado un suficiente grado de reconocimiento; el concepto de *imitatio* lo logra porque en el conocimiento vuelve al mundo que así y todo existe. Se parte del hecho de poder asegurar la redundancia mediante similitud. No obstante, en esta alianza el acento se puede desplazar de la similitud a la redundancia; sobre todo si crecientemente resulta más problemático saber del todo a qué se refiere la demanda de

[64] Acerca de las ambivalencias en Platón mismo, cfr. Gunter Gebauer/ Christoph Wulf, *Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Reinbek 1992, pp. 50 ss. Por lo demás, estas ambivalencias se reflejan después también en la literatura crítica que interpreta a Platón.

similitud: ¿similitud con la historia eclesiástica?, ¿similitud con lo real o con las ideas que están detrás?, ¿con lo existente o lo aparente?, ¿con lo que es o con lo que no es?, ¿con lo que podría o con lo que debería existir? A la desemejanza puede abrírsele cada vez más espacio, siempre y cuando esté garantizada la repetición. Por último, puede que importe tan sólo garantizar la repetición del acto de observar, y esto sólo se logra por el tipo de procedimiento de la obra de arte misma.

Mucho tiempo antes de haberse dado este paso que rompió definitivamente con la *imitatio*, la atención se dirigía a la habilidad artística misma. Si las capacidades técnicas (en el sentido más amplio) se vuelven tan decisivas, la interpretación del arte como *imitatio* pierde su fuerza de convicción. En el caso de la música se debe acabar con la idea de una imitación cósmica, por el hecho del menoscabo de la noción de un cosmos de proporciones y de relaciones numéricas armónicas.[65] En la poesía (en Philip Sydney por ejemplo) la imitación se define todavía como imitar la imaginación divina en lo que podría o debería ser.[66] Al mismo tiempo, empiezan a ser posibles (se buscan, se legitiman, se hacen visibles) las desviaciones premeditadas respecto de lo usual. Según había expresado Aristóteles, la poesía debía provocar asombro;[67] la poesía entonces se

[65] Aunque todavía el siglo XVIII trata también de conservar el deseo de imitación de la música, aunque sólo sobre una base de asociaciones psicológicas. Véase, p. ej. Francis Hutcheson, *An Inquiry concerning Beauty, Order, Harmony, Design (=Treatise one from Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, Londres 1725, 4. ed. 1738), ed. crítica La Haya 1973, p. 81; Abbé Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, 2a. ed. París 1747, pp. 39 ss, 259 ss. Sin embargo, en la medida en que la música se atribuye a estados afectivos internos, ya no pueden distinguirse la imitación y la producción de estos estados. Si se tiene que renunciar a la idea directriz de imitación, entonces también la música puede asumir el papel de género artístico de primer orden; en el Romanticismo al lado de la poesía.

[66] *Op. cit.* (1595), p. 12, como se apunta en p. 321. Todavía más agudamente, Gracián ve la disimulación como imitación de Cristo –como imitación de un Dios que se esconde en forma humana.

[67] Al respecto más detallado Baxter Hathaway, *Marvels and Commonplaces: Renaissance Literary Criticism*, Nueva York 1968.

compara con la pintura –y viceversa.[68] Como es característico, en los mismos tratados se encuentran afirmaciones contradictorias sobre este tema.[69] La razón está, en un principio, en que la *imitatio* es demasiado fácil y, por eso, no es digna de admiración; únicamente la imitación difícil, la dirigida a lograr el engaño es susceptible de sostenerse como arte.[70] En lugar de la *imitatio*, se enfatiza la *inventio*,[71] e invención ya no significa encontrar sino inventar. La *imitatio* entonces es aquel factor por medio del cual el arte sorprende y atrae la atención; lo conocido y reconocible aparece en un lugar inesperado. Después de haberse diferenciado, ahora el problema del arte consistirá en atraer hacia sí la atención. Aunque Roger de Piles recurriendo a antiguas teorías sobre la buena pintura,[72] ratifica que para el artista existen todavía criterios de apreciación distintos –criterios más bien referidos a la utilización de medios. "*Attirer les spectateurs*"* a través de la imitación perfecta, es éxito por el cual

[68] Véase, p. ej., Benedetto Varchi, *Lezzione nella quale se disputa della maggioranza delle arti....* (1447), cit. según la edición en: Paola Barochi (ed.), *Trattati d'arte del cinquecento* tom. I, Bari 1960, pp. 1-58 (53 ss); Pino *op. cit.* p. 115, cfr. también cap. 4, nota 140.

[69] Cfr., p. ej., Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura* (1557), cit. según la edición en Barocchi *op. cit.*, pp. 141-256: "la pittura... non essere altro che imitazione della natura" (p. 152) y: "Debe adunque il pittore procacciar no solo d´imitar, ma di superar la natura" (p. 172).

[70] "Suele faltarle de eminencia a la imitación, lo que alcanza de facilidad", formula Gracián, *op. cit. Disc.* LXIII (tomo 2, p. 257) este punto de vista reservado, este desplazamiento del centro de gravedad de la conformidad de los hechos a las capacidades.

[71] "Fácil es adelantar lo comenzado; arduo el inventar, y después de tanto, cerca de insuperable" –así empieza el tratado de Gracián (*op. cit.* tomo 1, p. 47). En Zuccaro, *op. cit.* (1607/1961) pp. 225 ss. se encuentra algo similar en forma de la distinción entre disegno naturale y disegno artificiale (tr. del ital.). El primero opera de modo imitativo, sólo el segundo alcanza perfección.

[72] Cfr. Paolo Pino, cit. arriba en la nota 33. En la literatura altamente desarrollada, véase, sobre la técnica de las capacidades artísticas que ofrece en sí misma motivos para la reflexión, p. ej., Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura, et architettura*, Milán 1584. cit. según la edición de 3 tomos, Roma 1844.

* 'Ganarse a los espectadores'.

vale la pena esforzarse.[73] Esto requiere –como parte de la antigua teoría–[74] mantener escondidos los medios con los que se logran los efectos. Se requiere, pues, de *una separación estricta entre saber y poder –de una separación estricta entre los roles del artista y del observador*. La función de la *imitatio* ahora consiste únicamente en la diferenciación de los modos con que observan artista y público; esto no impide considerar por mucho tiempo a la *imitatio* como la esencia del arte y su forma de verdad;[75] como si la esencia del arte estuviera destinada a mediar entre estas dos manera de observación: artista/público.

La distinción entre originalidad e imitación –aparte de la capacidad de atraer el interés– debió haber restringido la comprensión de la *imitatio*.[76] Así, la imitación se separa del marco de referencia cosmológico y se transforma en una distinción enteramente interna del sistema del arte. Como concepto opuesto a la originalidad, el futuro de la imitación está ya predestinado, aunque todavía se intente salvar su antigua referencia cosmológica mediante la distinción imitación-de-la-naturaleza/imitación-de-las-obras-de arte. La renuncia a la *imitatio* como determinación de sentido del arte debió haber sido muy difícil (si no imposible) mientras la cosmología arrancaba de

[73] Véase Roger de Piles, *Cours de peinture para principes*, París 1708, pp. 1 ss. Notable también la observación "sociológica" (*op. cit.* pp. 12 ss.) de que basta la reputación del artista (Rafael en el museo del Vaticano) para atraer a espectadores que pasan ignorando las bellezas mismas. Cfr. al respecto capítulo 1, nota 42.

[74] Véase, p. ej., Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Milán 1590, p. 146: "Arte non dee esser mostrata nell'arte".

[75] Para la pintura De Piles, *op. cit.* (1708), p. 3, o Antoine Coypel, *Discours prononcez dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture*, París 1721, pp. 35, 96, 161 ss; para la poesía Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta Poesia Italiana*, Modena 1706, pp. 71 ss y para todas las bellas artes todavía Batteux, *op. cit.* (1747).

[76] Especialmente para esta contraposición surgida en el siglo XVII y predominante en el siglo XVIII, véase capítulo 3 ("The Creative Impasse: Imitation and Originality") en Joan Pittock, *The Ascendency of Taste: The Achievement of Joseph and Thomas Warton*, Londres 1973, pp. 75 ss.

un origen, de una creación del mundo; origen que como procedencia se hacía presente en todo presente. Así el arte resultaba posible como Creación, y a la vez ligado a ella.[77] Bajo esta hipótesis, también el conocimiento debió concebirse como imitación de aquellas determinaciones fijadas desde un inicio, por ejemplo, como recuerdo en las ideas platónicas.[78] Así la poesía era tan sólo la hermana menor –educada con más soltura– del conocimiento; y ambos (conocimiento y arte) gustaban al ser humano porque le representaban el origen, así como la esencia de las cosas. En la tercera crítica de Kant este contexto ya no es aprehensible como imitación de productos, aunque sí como acción paralela, como analogía.[79] También los contemporáneos de Kant sustituyen la imitación por la interpretación subjetiva del sentido.[80] Arte y naturaleza se desacoplan, aunque el sujeto difícilmente puede pensarse sin el correlato del mundo. Ya no hay un origen común, pero el origen de la capacidad artística se concibe todavía como naturaleza, esto es, como 'ingenio'.

Sólo el Romanticismo separará por completo la descripción funcional del arte de la idea de imitación.[81] Por cierto, la palabra se conserva y en el siglo XIX vuelve de nuevo a aparecer, pero ahora

[77] Cfr., entre otros, Michel Angelo Biondo, *Von der hochedlen Malerei* (1547), cit. según la tr. alemana Viena 1893, reimpr. Osnabrück 1970, pp. 1 ss.

[78] Incluso de la naturaleza se dice: "La natura imita sé stessa", (Pino, *op. cit.*- 1548-1960, p. 113).

[79] Aunque Jacques Derrida ve aquí todavía imitación. Véase el "Essay Economimesis", en: Sylviane Agacinski y otros, Mimesis des articulations, París 1975, pp. 55-93.

[80] Así, p. ej., sin un fundamento transcendental-teórico, pero con referencia a la sensibilidad Karl Heinrich Heydenreich, *System der Ästhetik*, Leipzig 1790. El rechazo se debe, de cualquier, mencionar y fundamentar (187 ss. en contra de Batteux y Moritz). El problema está en la perspectiva de una teoría todavía orientada hacia la vivencia subjetiva.

[81] Esto debería valer también para Jean Paul, cuya insistencia en la imitación es motivado por su polémica en contra de la filosofía transcendental, a decir, en el fondo sólo reclama que se tome en cuenta el mundo real, pero no el carácter obligatorio de sus manifestaciones. Véase su preescuela de la estética en relación con "Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana", cit. según *Werke*, Munich tomo 5, 1963, pp. 7-456, y tomo 3, 1961, pp. 1011-1056.

privada de contenido; sólo tiene la función de subrayar que el suceso universal del arte no acontece de manera arbitraria. Ahora la imitación se entiende (del todo y en primer lugar) como selección, y la selección como gradación; se permite también imitar lo opuesto de lo primero que selecciona.[82] Con esto se vuelve obsoleta la competencia por la búsqueda de la verdad, y deja de discutirse seriamente el destierro de los artistas de la República. Se habla de Estado-cultura. Quedan tan sólo huellas de la anterior preocupación por el derecho propio de la poesía;[83] el problema es ahora cómo llenar el espacio vacío de su autonomía.

En los siglos XVI y XVII, 'disegno' es la forma en la que el arte exhibe su propio rendimiento. El *disegno* sustituye el término escolástico '*intentio*';[84] sustituye la dirección inmanente de la acción por un concepto que –bajo un mismo término– distingue claramente entre conceptuación interna y realización externa.

El '*disegno*' (o 'dibujo'como se designará más tarde) es uno de los conceptos más interesantes de la tradición –sobre todo porque no puede aprehenderse ontológicamente. El límite de un objeto (como el límite entre pasado y futuro) es una nada –como lo expresó por ejemplo Leonardo;[85] el límite no está dentro ni fuera del objeto. *Disegno* es la rotura de un *continuum*; el hendimiento del mundo con la consecuencia de que habrá tanto un lado como otro. *Disegno* no es nada que pueda tomarse de la naturaleza.[86] Por eso, en el transcurso de la revalorización artística, el diseño se concibe como capa-

[82] El ejemplo de Jean Paul (*op. cit.*, p. 43): presentar el sufrimiento como placer.

[83] Por ejemplo, en forma de una narración dentro de la narración, que luego se discute en la narración primaria y se justifica a pesar de su abierta desviación de la historia –así en la novela de Ludwig Tieck (que se refiere a Shakespeare y, por eso, se sustrae a cualquier cuestionamiento), *Das Fest zu Kenelworth*, cit. según Ludwig Tieck, *Shakespeare-Novellen*, Berlín 1981, pp. 7-45 (pp. 21 ss.).

[84] Especialmente al respecto Zuccaro *op. cit.* (1607/1961), pp. 152 ss.

[85] Leonardo da Vinci, *Notebooks*, Nueva York sin año, pp. 61, 73 ss.

[86] "In the presence of nature nothingness is not found", se dice en Leonardo *op. cit.*

cidad del artista, y se complementa con otros conceptos. De manera irreversible esto lleva a la pregunta por los criterios del buen o mal diseño, y abre así la arena para los desacuerdos y el desarrollo histórico; en sí no es otra cosa que un caso especial de la consigna sugerida por Spencer Brown: *draw a distinction.* Al mismo tiempo, sin embargo, es algo más que el cumplimiento de dicha consigna –la cual de 'alguna manera' podría llevarse a efecto. Sólo la re-estilización de la nada ontológica en un potencial conducido por criterios demostrables, abre el espacio donde el arte puede establecerse como un sistema recursivo que produce sus propias determinaciones, y se responsabiliza de ellas.

Ya con eso se alcanza la visión universal característica de los sistemas que se encargan de una función: universalismo y especificación, al mismo tiempo. En la perspectiva del arte todo es *disegno.* Todo esto está teológicamente bien asegurado, porque a fin de cuentas Dios creó el mundo a partir de un *disegno.*[87] También la filosofía, la ciencia, el arte de gobernar (y aun la teología) deben basarse en un *disegno,* si es que quieren lograr algún efecto.[88] La teoría del arte sólo se encarga de un segmento de este mundo diseñado, a saber, del de las artes en el sentido habitual de '*disegno humano pratico*'.[89] El concepto incluye todo –al mismo tiempo que lo excluye–, porque está específicamente concebido para el arte. Puede llegar a formular altas pretensiones las cuales, sin embargo, no podrán llegar a decidirse por votación.

Como nunca antes, en esta primera ola de reflexión sobre el arte se vuelve nítido que la trasparencia sólo se logra trazando un límite sobre la intransparencia. Al adquirir forma, el arte incluye aquello que ha excluido. El engaño como engaño –en el sentido de

[87] Véase Zuccaro *op. cit.*, p. 151: "Diseño en cuanto éste se encuentra en todas las cosas, creadas & no creadas, visibles & invisibles; espirituales & corporales..." Para una supuesta afirmación de Miguel Ángel cfr. también Francisco de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538*, ed. portuguesa/alemana Viena 1899, p. 117.

[88] Zuccaro *op. cit.*, pp. 271 ss.

[89] Zuccaro *op. cit.*, p. 151.

arteficium– merece admiración y, por ser posible, dice algo sobre el mundo. En la misma trayectoria, este movimiento es paralelo al interés simultáneo de la ciencia por la ilusión de los sentidos, no para llegar más fácilmente al conocimiento de la realidad que está detrás –dado que nos encontramos en la era de la reanudación del escepticismo–, sino para hacer visible el hecho universal del engaño como tal. La *machina mundi* será copiada como *maquinatio*. El orientarse por los géneros y por las diferencias específicas se reduce al absurdo. Pero precisamente al decirlo (o demostrarlo) el arte se confirmará a sí mismo. Y eso precisamente es lo que debe formular la auto-descripción del sistema/arte.

Desde que se formula que la '*acutezza*' significa (y por sí misma es digna de admiración), se descubre también del lado del observador lo que permanece invisible; ya sea como lo inexplicable del ingenio, o como el '*no so che*', o como el '*je ne sais quoi*' –todo lo cual en el siglo XVII se fosilizará como fórmula hueca.[90] El arte induce a percibirse uno mismo como observador y de este modo toparse con lo misterioso; exige un tipo de admiración indescifrable, que no rinde cuentas de sí misma. La antigua temática de *thaumastôn/admiratio*, se enriquece mediante referencias emocionales ambivalentes (admiración, asombro, espanto, piedad)[91] y, finalmente con Descartes, se enriquece en dirección de lo 'desviado y nuevo' y se acerca a lo que hoy se designa como irritación.[92] Esta ambivalencia (bien entendida) pertenece a la observación misma y no a sus motivaciones o a sus intereses, y esto se vincula con el hecho de que las obras existentes puedan analizarse en su estilo (*maniera*), pero

[90] Cfr., Erich Köhler, "'Je ne sais quoi': Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen", en *idem.*, *Esprit und arkadische Freiheit: Aufsätze aus der Welt der Romania*, Francfort 1966, pp. 230-286.

[91] Véase Marvin T. Herrick, "Some Neglected Sources of Admiratio", *Modern Language Notes* 62 (1947), pp. 222-226.

[92] Véase Art. 53 del tratado *Les passions de l'âme*, cit. según *Oeuvres et Lettres* (ed. de la Pléiade), París 1952, pp. 723 ss. Descartes subraya que la admiración se presenta *antes* de que se sepa de lo que se trata y que, por eso, ésta se siente sin distinción ("punto contrario"), por lo tanto, antes de cualquier observación fijable.

no por eso se sabrá cómo lo nuevo llega a ser nuevo y por qué agrada. Lo que permanece inexplicable no es lo existente, sino la operación. El observador que se mantiene invisible, se anuncia a través de la descripción del objeto. Con ello, en el siglo XVII, empieza la carrera del concepto de gusto (cultivado).[93]

En esta situación el arte (poesía, narrativa, teatro) se permite hacer algo que la ciencia no se permitiría: sabotear la distinción ser/no ser, o todavía mejor, la distinción ser/apariencia. Esto se puede percibir con toda claridad, para citar ejemplos de los tres campos, en John Donne, Cervantes y Shakespeare. La unidad de las distinciones saboteadas sólo puede surgir como paradoja.[94] Además desde hacía tiempo la retórica había cultivado el arte de la paradoja y lo había lanzado como medio de irritación. Por tanto, el arte utiliza medios conocidos, pero los utiliza de manera menos arbitraria y no sólo para mostrar la efectividad del potencial de la paradoja.[95] Ciertamente el arte también juega con la paradoja, por ejemplo al aprovecharse de la circunstancia de que palabras como (*nihil, nothing, nobody*) puedan utilizarse como sujetos de la oración, por consiguiente como algo activo, que se puede indicar, definir. Sin embargo no se trata aparentemente del truco mismo, sino de sondear un terreno en donde la ciencia no puede operar y del cual, no obstante, se pueden sacar enseñanzas: el terreno precisamente del auto-engaño (y hétero-engaño) fatal del amor, de la (siempre exhibida con candidez) honestidad; o de manera más general, el terreno del mundo de

[93] La palabra 'gusto' por supuesto ya existe con anterioridad –por ejemplo, en Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura* 1557, cit. según la edición en: Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del cinquecento* tomo 1, Nari 1960, pp. 141-206 (156). Pero aquí el gusto como gusto natural ('senza lettere') se contrapone al juicio de los sabios sin una diferenciación estratificada. La *carrera semántica* del concepto requerirá de *revaluación social.*

[94] Cfr. al respecto detalladamente Rosalie L. Colie, *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton 1966. A continuación de esta tradición en el siglo XX, véase Hugh Kenner, *Paradox in Chesterton*, Londres 1948.

[95] No sólo como "exercise of wit" se dice en Mundy *op. cit.* (1593) A 3. Cfr. también nota 56.

la apariencia en donde no existen estabilidades y, sobre todo, en donde no existen esencias.

De esta manera el arte puede subrayar su propia oscuridad, su novedad, su paradoja. El diseño se vuelve poco nítido; el derrotero siguiente de sus contornos en el campo invisible (no procesado) del espacio imaginario del arte, apenas puede ser conjeturado. Pero entonces a qué atenerse, si no es a la obra de arte misma. Gracias al engaño autocreado, el arte puede servir también para la distracción cortesana, para proveerla de material, por ejemplo, en el irrealismo descubierto en las novelas estilo Amadís. El arte puede llevar al escenario la astucia, el engaño, la falacia y, así, copiar en sí mismo lo que de hecho hace. De igual modo se espera que el héroe, al realizar algo sorprendente en el escenario y ser digno de admiración, sea admirado también por el espectador; aunque éste advierta el escenario como mundo quimérico y sus situaciones como situadas fuera de la vida cotidiana. La *admiratio* se generará como si fuera su propio medio.[96] La diferencia entre ser y apariencia (o vida cotidiana-/vida no cotidiana) se repite en el mundo de la apariencia; o para formularlo de nuevo con Spencer Brown, se da una *re-entry* de la distinción en lo ya por ella distinguido y, de esta manera, surge una forma de resolver problemas que la lógica tendrá que aceptar, o al menos no podrá superar. El observador no puede saber cómo observa; es algo dado de antemano y no puede penetrar.

Según esto el arte se instala en un lado de la distinción (ser/apariencia, o todavía mejor, verdad/belleza) y deja el otro lado a la ciencia. Correspondientemente cada sistema codifica su propio lado o como verdadero/falso o como bello/feo. Sin embargo, esta distinción preliminar se olvida y se deja únicamente como tema para la investigación científica o para la representación artística. En el dominio del arte, la distinción ficticia de (ficción/realidad) no se reconoce. Esta ficción primaria funciona más bien como ley inaccesible

[96] "La admiración y fascinación pre-racional de lo otro" se puede leer en Schröder *op. cit.*, pp. 281, "Corneille las aplica como medio y, al mismo tiempo, las descubre como medio (teatral)".

(condición trascendental, campo inconsciente), en donde no existe la distinción (ficción/realidad), ni tampoco duplicación de la realidad.[97] En pocas palabras, funciona como paradoja.

Esta legitimación de la bella apariencia tenía que imponerse frente a la religión y a la ciencia. Simultáneamente abre la posibilidad de adaptar la relación arte/política a las nuevas condiciones. Desde el invento de la imprenta, la política no existe tan sólo como servicio en la corte, sino también en la forma de publicación de opiniones para receptores indefinidos –publicaciones destinadas a desencadenar efectos públicos o, según el entendimiento de entonces, efectos políticos.[98] Es lógico pensar aquí en autores como Erasmo, Tomás Moro, Seyssel, Quevedo; o más en general en el empleo de medios estilísticos ambivalentes y presentaciones ficticias –difíciles de censurar– de opiniones políticas arregladas. La teatralización del mundo abre al arte espacios libres para la creación y, al mismo tiempo, mejora su relación con la política. La súbita transición, en la segunda mitad del siglo XVI, hacia formas modernas de teatro escénico puede encontrar aquí explicación.[99]

Si se diferencian tan agudamente verdad y belleza (ciencia y arte), no se puede esperar además que se abandone la antigua unidad de bondad y belleza –*honestum et decorum*; moral y arte. Existen evidentes desarrollos paralelos –con común alejamiento de la

[97] Así siguiendo a Kafka y a Derrida, David Roberts, *The Law of the Text of the Law: Derrida before the Law*, Ms. 1992, p. 18.

[98] Cfr., J.H. Hexter, *The Vision of Politics on the Eve of the Reformation: More, Machiavelli, and Seyssel*, Londres 1973; Christopher Hill, "Protestantismus, Pamphlete, Patriotismus und öffentliche Meinung im England des 16. und 17". *Jahrhunderts*, en: Bernhard Giesen (ed.), *Nationale und kulturelle Identität: Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*, Francfort 1991, pp. 100-120.

[99] Con una perspectiva invertida Hans Ulrich Gumbrecht, "Für eine Erfindung des mittelalterlichen Theaters aus der Perspektive der frühen Neuzeit", *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, Tübinga 1992, pp. 827-848, interpreta a partir de aquí los problemas para entender la *praxis* de representación en la Edad Media, si se parte de las renovaciones introducidas en el siglo XVI.

ciencia y con común interés por la bella apariencia– entre ciencia del comportamiento social (moral, *science de moeurs*) y estética, hasta que en el siglo XVII sobreviene el cambio sentimental de la moral. La lubricación de las relaciones sociales requiere de la conservación (e incluso revalorización) de la tradición retórica sobre un fondo cuestionable y opaco de las determinaciones religiosas de sentido –en el cual se cree no obstante todavía. Pasa a un segundo plano la distinción virtud/vicio disponible en la tradición aristotélica; según esto, la ética debería aplicar a su propio modo de proceder esta distinción directriz; no en cambio las artes.[100] La creación de bella apariencia será tratada como la creación de cualquier obra: sólo se podrá juzgar por su resultado.

La diferencia indiscutible (que empuja al arte hacia su autonomía) parece ser la del racionalismo de la nueva ciencia. La religión autoriza esta diferencia entre ciencia y arte, y acepta así la diferenciación de estos dos ámbitos –en contra de la religión. Sólo hasta mediados del siglo XVII se separa también una estética política en la figura del ceremonial cortesano –la cual durante cien años hace posible que el factor político del prestigio de los príncipes se establezca en el plano sensorial-estético;[101] y es así como despega el desarrollo general de la auto-descripción del arte. El ceremonial es la parte medular del orden de la representación –al cual no sólo pertenecen los cuerpos y los gestos estilizados, sino también los jardines, los edificios, la urbanización, las representaciones de teatro (micro-teatro dentro de un macro-teatro), textos como poesía o historiografía, y otras cosas más. Todo esto como una suerte de remisiones en círculo que han de mantener juntas –ahora en un orden planificado de

[100] Véase, p. ej., Benedetto Varchi, *Lezzione. della maggioranza delle arti* (1547), citado según la edición en: Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari 1960, tomo I, pp. 1-58 (25 ss).

[101] Se subraya explicítamente el significado de los sentidos para la mediación de los motivos del acatamiento. Véase, p. ej. Johann Christian Lüning, *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum*, 2 tomos, Leipzig 1719-1720, tomo 1, p. 5. Casi se podría hablar de funciones latentes que no pueden ser motivos.

símbolos– las codificaciones ya divergentes y las asimetrías estructurales –incluidas las de la política. El ceremonial no tiene entonces la naturalidad de un rito sagrado garantizado por el tiempo;[102] más bien ahora se distingue entre ceremonial espiritual y profano.[103] El ceremonial tampoco soporta la libertad (artístico-ingeniosa) de variación que reclama para sí el sistema del arte; se presenta siendo consciente de su artificialidad y heterogeneidad regional y por eso requiere de una ciencia especial de la ceremonia.[104] La auto-descripción del arte ya no se verá afectada por ese híbrido en extinción. La distinción (formas-cognitivas-'superiores') será determinante para eso que posteriormente se denominará 'estética'; todavía Kant se ve obligado a enfatizar la distinción entre ideas racionales e ideas estéticas –lo cual además lo absuelve de tener que decir sobre las ideas estéticas algo más que ser solamente figuras sin concepto de la fuerza imaginativa.[105]

Independientemente del resultado de los sucesivos esfuerzos conceptuales, la autodescripción del arte –en vista de esta oposición– tuvo primero que persistir en lo inexpresable del '*je ne sais quois*'. No obstante, esto debió ser algo espinoso en una época que se preparaba para el nuevo nacionalismo y para la Ilustración; por tanto, en una época en la que ya no se disciplina a los individuos a través del orden de los estamentos, sino por la exigencia de racionalidad.

[102] Especialmente al respecto en el contexto de una confrontación entre ceremonial y publicidad, suministrado por los medios Jörg Jochen Berns, "Der nackte Monarch und die nackte Wahrheit: Auskünfte der deutschen Zeitungs- und Zeremonialschriften des späten 17. und frühen 18". Jahrhunderts zum Verhältnis von Hof und Öffentlichkeit, *Daphnis* 11 (1982), pp. 315-349 (340 ss.)

[103] Así, p. ej., Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen*, Berlín 1728, pp. 2 ss.

[104] Ya citamos Lüning. Véase también Friedrich Wilhelm von Winterfeld, *Teutsche und Ceremonial-Politica*, Francfort-Leipzig 1700, pp. 257 ss. (segunda parte de un ensayo general sobre la sociedad civil); Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der grossen Herren*, Berlín 1729.

[105] *Kritik der Urteilskarft parráfo* 49.

III

En los debates artístico-teóricos del siglo XVII la dimensión temporal adquiere una importancia paralela al de la irracionalización y la desontologización de los puntos de vista dominantes. Por un lado, llega a haber un tipo de discusión de rango: si el arte antiguo es mejor que el moderno –o viceversa. Por otro se exige del arte (como si la pregunta ya se hubiera decidido) el ser una creación original, por consiguiente el ser nuevo y el sorprender con agrado.

Naturalmente, en su técnica de composición, la producción artística está enlazada con la experiencia, con el aprendizaje en los talleres, y con los ideales de los que, en dado caso, puede apartarse. Sin embargo, la semántica de la descripción pasa de largo sobre eso, cambia con más rapidez y se percata, entonces, de los estilos y de los cambios de estilo para llegar a influenciar así a la empresa del arte. Para proveer de forma y control a esta mediación (habría que pensar en Colbert) se crean academias –las cuales deben entre tanto cultivar la formación y la comunicación del arte. De este modo se consolidan los esquemas temporales (antiguo/nuevo; original/copia) como evidencias a aceptarse sin ningún tipo de cuestionamiento.

Ahora, gracias a la invención de la imprenta, se copia de manera continua y enfática; por eso en primer lugar sorprende la depreciación del concepto de copia –cuya tradición retórica, al disponer de un gran número de figuras y rellenos (*topoi*), había tenido una connotación positiva. Aparentemente esta transmutación tiene que ver con la revalorización de lo nuevo en la dimensión temporal.[106] Lo nuevo se encuentra colocado de manera ortogonal a las facilidades dadas por la difusión del arte –bien acogida, además de ser aprovechada por lo nuevo. Estamos en una época naciente en que lo nuevo puede ser comunicado de manera más rápida y llegar a más destinatarios.

No es necesario entrar aquí en mayores detalles. Nos limitaremos a unas cuantas indicaciones importantes para la transición hacia el siglo XVIII y, en especial, para el arte.

[106] Cfr., al respecto, también pp. 323 ss.

Son sobre todo en los criterios de novedad y de originalidad quienes confirman y refuerzan el proceso de diferenciación del sistema del arte y su separación de la religión y de la política: estos sistemas –en el siglo XVII– al temer a los 'disturbios' se mantienen hostiles frente a las innovaciones. Sin embargo, también la ciencia y la educación se diferencian del arte porque aunque están interesados en copiar lo nuevo, lo realizan de manera diferente: su capacidad de innovación depende de que el mayor número de personas se entere, lo más pronto posible, de los cambios a los que deben adaptarse. Copiar es aquí condición directa del aumento de la probabilidad de dar a conocer las novedades. El arte en cambio está más interesado en la originalidad de la obra. Aquí y sólo aquí llega a darse una síntesis de novedad y originalidad, bajo el supuesto de que lo nuevo sólo puede manifestarse como obra de arte original.

En este mismo contexto, el sentido de lo maravilloso (de lo extraordinario, de lo insólito) se desplaza de los temas '*meraviglia*' hacia la producción del artista. Con eso concluye la antigua discusión –referida a Aristóteles– sobre el sentido de lo maravilloso en la poesía, y se traslada hacia la discusión sobre los criterios para juzgar las producciones artísticas. Ya no se trata de autorización de extravagancias respecto de los hechos cósmicos, sino de la pregunta central de cómo el artista puede todavía controlar la alta variedad y hacerla valer en la unidad de la obra. Lo maravilloso y lo novedoso se funden en las expectativas de originalidad y dificultad de la tarea.

Además, el hecho de la temporalización de las exigencias al interior de la obra de arte, transforma la posibilidad de fijar criterios objetivos sobre lo bello y de llegar a un consenso en el juicio sobre las obras de arte. Alrededor de 100 años se discutirá sobre el 'gusto' y de este concepto se esperará una respuesta a las nuevas inseguridades. Socio-culturalmente este cambio tiene que ver con el hecho de la pérdida de la auto-seguridad en el juicio de las clases altas quienes ahora deben comprobar –o al menos pretender– una competencia. En Italia esto se da como consecuencia del constante cambio de Papas –de sus nepotes, de sus parientes; en Francia como consecuencia del centralismo cortesano quien obliga a seguir la moda por

él determinada; en Inglaterra como consecuencia de los sacudimientos ocasionados por la guerra civil. Según todo esto, '*origo*' ya no quiere decir presente del origen, o repercusión de la procedencia; ahora más bien, la originalidad documenta el surgimiento inesperado e inexplicable de lo nuevo. Ahora, como quien dice, las cosas pierden su memoria; no tienen, en primer término, que hacer recordar su propia naturaleza o al Creador. Se señalan (o proveen) con el nombre de un autor para recordar su origen en el tiempo; aunque esto se realiza en el plano de la comunicación –por fuera del cuadro y por fuera del texto. Entonces el artista tiene que crearse a sí mismo –o por lo menos estilizarse– como origen; en retrospectiva él se dejará describir como 'genio'. Según todo esto, la originalidad no es una receta con instrucciones para ser original y creativo. Más bien se trata de un recurso de observación de segundo orden que indirectamente se vuelve problema y tema de comercialización, por lo nuevo y por lo original.

El antiguo sistema de patronazgo se sustituye paulatinamente por una mezcla (mediación mercantil/conocedores/ y crítica) que desde un inicio observa el proceso.[107] En ambos sentidos (como juicio y como mercado) el arte debe hacerse valer públicamente. En la búsqueda de criterios de juicio, la reflexión del arte del siglo XVIII responde con toda claridad a las necesidades de un público interesado en el arte y en su crítica. En Inglaterra cabe mencionar sobre todo la discusión iniciada por Jonathan Richardson acerca de la pugna por la objetividad y del reconocimiento de la particularidad del arte.[108] El carácter de la argumentación seguirá operando por mucho tiempo todavía bajo el estilo de la retórica. Se trata de resaltar lo bueno y lo bello como digno de ser elogiado, y caracterizar lo rechazado como si fuera algo negativo. Así difícilmente llegan a alcanzarse análisis más profundos, y qué decir una conceptuación teóricamente integrada. Por su parte, las tareas didácticas de las

[107] De esto hablamos ya ampliamente atrás en el cap. 4.

[108] Véase Jonathan Richardson con diversos breves ensayos, cit. según *The Works*, Londres 1771, reimpr. Hildesheim 1969.

academias (creadas en el siglo XVII) enseñan en principio técnicas conocidas; sólo que esta literatura se encuentra ahora más en Francia que en Italia.[109] Se elogian las transgresiones de las reglas en dirección de lo ligero, de lo complaciente, de lo agradable. Pero, ¿cómo se puede llegar a tener criterios –se queja Coypel– si el arte debe complacer, y cualquier persona sabe ya de antemano qué le gusta?[110] Aparentemente la nueva opinión pública (la no perteneciente a ningún estrato específico, la de los visitantes de las exposiciones) con el ruido de sus afirmaciones turbulentas[111] causa dificultades a la reflexión del arte –la cual carece de hilo conductor. Crítica de arte y reputación difícilmente se pueden separar.

Visto en retrospectiva, el fracaso en la búsqueda de criterios objetivos se describe muy simplificadamente como una tránsito de los criterios objetivos a los criterios subjetivos –sobre todo de tipo sensual, orientados al placer. De cerca esto difícilmente se sostiene, porque los criterios subjetivos no tienen ningún sentido sin apoyo en la realidad existente; aun Kant se ve obligado a hacer concesiones. Es acertado, no obstante, deducir que la distinción (interno/externo) –como forma de dos lados referida al individuo– adquiere importancia y desplaza del primer lugar a todos los demás conceptos ordenadores, tanto en la teoría del conocimiento como en la estética. Sólo sobre este trasfondo es posible comprender el significado de la distinción placer/displacer a todo lo largo de este siglo. Esta distinción se ancla en el lado interno, aunque no es allí donde se muestra disponible, sino cuando remite a causas externas. Lo 'interno' es elaborado como concepto opuesto a lo externo, y es enriquecido con

[109] Así en el contexto de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture Henri Testelin, *Sentiments des plus Habiles Peintres sur le Pratique de la Peinture et Sculpture*, París 1696 (conferencias 1670 ss.) o Antoine Coypel, *Discours prononcez dans les conférences de l' Academie Royale de Peinture et Sculpture*, París 1721. Uno tiene la impresión de que se trata de ejercicios obligatorios.

[110] *Op. cit.* (1721), p. 6.

[111] Al respecto Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eigtheenth-Century*, París, New Haven 1985.

emociones, con fuerza imaginativa, con impulsos de individualización, con disposiciones propias acerca de lo que agrada (o desagrada), y con 'asociaciones' explicables psicológicamente. Allí debería estar la razón principal de por qué la idea de imitación –en el curso de este siglo– se enfrenta a problemas que la obligan a desacoplarse por completo de la reproducción –o abandonarla.

La distinción interno/externo al quedar, por así decirlo, indecisa genera más distinciones. De esta manera el siglo XVIII permanece excesivamente determinado por una multiplicidad de distinciones: arte/naturaleza, bello/sublime, simple/complejo, sensual/espiritual, específico/general. Cada una de estas distinciones permite salir a pescar en el mar de la tradición –sin poder satisfacer la necesidad de autodescripción del sistema del arte, el cual depende ya de nuevas formaciones.[112] Las distinciones disponibles abren espacio a los experimentos semánticos –los cuales insisten en la consolidación teórica. En la segunda mitad del siglo esto se vuelve asunto de la filosofía que empieza en esta época a consolidarse como disciplina académica y puede entregarse a estos trabajos. En una nueva forma de expresión se habla ahora de 'filosofía del arte' (como también de filosofía de la historia y filosofía de la religión); de este modo se intenta llevar a la autodescripción a una forma de relación con objetos. En esta perspectiva, el texto más decisivo –texto que muy pronto será superado por sus sucesores románticos– será el de la crítica del juicio de Kant.[113]

En el siglo XVIII, por primera vez, la reflexión sobre la unidad del arte se vuelve problema. Hasta entonces se hablaba de artes en plural, limitando los esfuerzos de reflexión a determinados géneros

[112] Un ejemplo para esta complejidad gerontológica, esta hipertrofia de distinciones en la teoría del gusto es Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Edingburg-Londres 1790, reimpr. Hildesheim 1968.

[113] Véase al respecto la comprobación de una jerarquía de distinciones en sí ya jerarquizadas de este texto en Jacques Derrida, "Economimesis", en: Sylviane Agacinski y otros, *Mimesis des articulations*, París 1975, p. 55-93. Tal vez esta jerarquización escondida ya no podía satisfacer la tendencia de reflexión hacia lo indefinido en el Romanticismo.

de arte –sobre todo, a la poesía. Se hacían transferencias, analogías, relaciones entre conceptos: diseño, imitación, verosimilitud. Pero, como ya lo mostramos en el capítulo sobre el proceso de diferenciación, no existían límites inequívocos entre lo interno y lo externo y, por consiguiente, tampoco un sistema que pudiera reflexionarse como unidad.[114] Por otra parte, en esta diversidad se conserva una unidad, pues la suficiencia del artista se considera otro tipo de conocimiento –sólo que más práctico que el conocimiento contemplativo de la teoría.[115] Todo esto cambia tan sólo hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Se establecen los deslindes no sólo frente a la ciencia, sino también frente a la moral,[116] y el área que participa en la revalorización de la genial capacidad imaginativa del artista se vuelve problema como unidad. Pero entonces ya no se podrá mantener el antiguo principio de la imitación, y por lo menos se interroga si existe algo diferente y mejor: la imitación vendría entonces a ser una diferencia hacia afuera, una transgresión de los límites del sistema. En lugar de esto, se abre la posibilidad de trabajar con distinciones propias y preguntar por su unidad. Se trata ahora de deslindar un área característica del arte o, por lo menos, un área propia de la mirada artística entrenada en observar la naturaleza. Esfuerzos de este tipo se llaman desde Baumgarten "estética".[117]

Para comprender esta propuesta terminológica se debe tener en cuenta primero que en toda la tradición, la teoría no se despega de

[114] Véase indicaciones, cap. 4, nota 144.

[115] Véase, p. ej., das Proemio, en: Benedetto Varchi, *op. cit.* (1547/1960).

[116] Respecto a lo último, véase la disertación exhaustiva de Anke Wiegand, *Die Schönheit und das Böse*, Munich 1967; además Niels Werber, *Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992.

[117] Así Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica* tomo I., Francfort/Oder 1750, reimpr. Hildesheim 1970. Los enlaces con la tradición están bien señaladas en el proemio: "La estética (teoría sobre la libertad del arte, gnosticismo inferior, arte de los bellos pensamientos, arte analógico a la razón) es una ciencia cognitiva sensitiva" (*op. cit.* párrafo 1). Pero es precisamente esto lo que hace difícil a los contemporáneos –a Kant por ejemplo–, confiar en la denominación.

la práctica –sino de aquel tipo de conocimiento sostenido en la impresión de los sentidos. *Theorós* (teórico) es quien observa como enviado en los festivales e informa posteriomente sobre esto en casa, o quien regresa de Delfos con un oráculo. Teoría es, como quien dice, conocimiento de larga distancia –conocimiento que los enviados, por ejemplo, traen de otras ciudades y de otros países, y testifican con credibilidad.[118] En cambio el conocimiento mediado por los sentidos es conocimiento cercano, sin mayor alcance y sin mayor exigencia para la memoria y la credibilidad de la comunicación. Cuando el término de 'estética' como teoría del arte se introduce, todavía está vigente esta disposición semántica. Por eso inicialmente no se trata de la distinción entre naturaleza bella y arte bello, sino de cierto aprecio por el valor cognitivo de la percepción sensorial dirigida hacia lo bello: tanto del nuevo concepto de naturaleza, como también de las obras de arte.

Contrariamente a lo que el concepto sugiere, la estética no es teoría de la percepción sensorial: esto pudo haberse propuesto como psicología. Desde Baumgarten –y todavía más enérgicamente en sus sucesores– hasta llegar a Kant (y aun más allá), se trata de una teoría crítica de la percepción sensorial –así como en los intentos temporalmente paralelos de reformar la ética se trataba de una teoría crítica del comportamiento moral. De esta manera la estética retoma la línea crítica del arte (orientada hacia la opinión pública) y la teoría del gusto de la primera mitad del siglo, y las lleva hasta la duda radical de si sus criterios puedan llegar en verdad a fundamentarse. Dicho en otros términos: se trata de procedimientos lingüísticos de justificación, de propósitos de consenso y de la posibilidad de distinguir entre cualidad artística adecuada o inadecuada –o por lo menos de desarrollar estándares de calidad. Se trata de proveer a los individuos de directrices para una participación sensata en el acon-

[118] Para la calidad de estos testimonios no era cosa insignificante que los contactos diplomáticos (o deportivos) de gran alcance en las ciudades griegas estuvieran en manos de la nobleza, también ahí donde (como por ejemplo en Atenas) la nobleza ya no aspiraba a cargos oficiales.

tecimiento artístico –porque, a decir verdad, visto desde la percepción de los sentidos, los sujetos deben saber por su cuenta qué es lo que perciben. Así, independientemente de la idea inicial que originó el nombre, la estética se realiza como una teoría de reflexión filosófica sobre el arte; por tanto, se desempeña como autodescripción de este sistema funcional.[119]

Esto también puede reconocerse por el hecho de la toma de postura a la que la estética (después de haber renunciado al orden *qua* imitación) se ve obligada ante el tratamiento de la relación entre naturaleza y arte –lo cual no es tema de la percepción. Da la impresión que aquí surge un cambio de rumbo. Cuanto más reducen las ciencias naturales las explicaciones de la naturaleza a ecuaciones matemáticas –como en la física, o a procesos de largo alcance remitidos a un tiempo sin humanos –como en la geología, tanto más necesario es llenar el ámbito del 'significado'. Al arte bello se le atribuye la tarea de reflexionar sobre la sensibilidad.[120] Con la *reflexión* sobre la sensibilidad se rebasa, al mismo tiempo, el espacio interior de lo puramente particular, y la intimidad queda expuesta a lo público. Sólo por eso se puede hablar de formación.

El arte bello ya no se propone la tarea de imitar a la naturaleza –independientemente de cómo se hubiera idealizado ésta. No obstante, sobre todo en la literatura, el arte debe presentar su propio orden de tal manera que el observador pueda extraer conclusiones para su propia vida y para su propia experiencia de mundo, ya sea en lo privado, ya sea en lo público. En la literatura, el individuo se vuelve sujeto, constructor de aquella historia con la cual se identifica –y al lector se le propondrá experimentarla en sí mismo. La coacción de la naturaleza se hará valer contra la filosofía trascendental, aunque con ayuda precisamente de ella quedará remitida

[119] Véase de nuevo a Plumpe *op. cit.* (1993); además con una posición crítica acerca de este desarrollo y con la intención de regresarle su sentido original de "aisthesis", a Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Francfort 1989; *ibid.*, "Atmosphere as the Fundamental Concept as a New Aesthetics", *Thesis Eleven* 36 (1993), pp. 113-126.

[120] Así explícitamene en Heydenreich *op. cit.*, (1790).

hacia el plano de lo íntimo, como experiencia no sujeta al propio pensamiento ni a la propia voluntad.[121] Ahora la analogía correrá en sentido inverso: la diferencia entre realidad real y ficticia se podrá utilizar para atribuir a la realidad la dureza experimentada de facto y para incitar a su crítica –si no a su reforma;[122] y en apariencia podrá usarse también para lo contrario: para proyectar en la naturaleza lo que por el arte se conoce y se aprecia como gozo. Esto vale tanto para lo 'bello', como para lo 'sublime'. Lo bello del arte se vuelve medida de lo bello de la naturaleza. Sin embargo, sólo tiempo después de haberse realizado esta célebre re-orientación (y vuelco), el arte se atreverá a llevar a tal límite el primado de la autorreferencia, que la referencia externa ahora se verá reducida a un mero juego con la propia historia –entre tanto inalterable–; o a un juego con el mismo material utilizado por el arte. Finalmente Hegel limitará la estética a la tarea de una 'filosofía del arte' y, así, excluirá lo bello de la naturaleza[123] –para terminar exigiéndole que proponga otras externalizaciones, como la de 'Espíritu' por ejemplo.

Ahora se podrá recurrir nuevamente a la ciencia, la cual se había deslindado de la bella apariencia. Siguiendo la línea trazada por Locke, Berkeley, Hume y Bentham, el sistema científico había creado una teoría propia acerca de la reflexión –una variable adelantada del constructivismo. Entonces únicamente se acepta la sensación (impresión) obtenida en el momento como proveedora de realidad. Todas las demás identificaciones (incluida la identidad del observador y de los objetos), se vuelven 'ficción' o 'hábitos'. Habrá que renunciar a cualquier tipo de fundamentación desprendida de la esencia

[121] Al respecto Götz Müller, "Jean Pauls Ästhetik im Kontext der Frühromantik und des Deutschen Idealismus", en: Walter Jaeschke/Helmut Holzhey (ed.), *Früher Idealismus und Frühromantik: Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*. Hamburgo 1990, pp. 159-173.

[122] Como estudio ejemplar véase a John Bender, *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*, Chicago 1987.

[123] Véase *Vorlesungen über die Ästhetik II, obras* tomo 13, Francfort 1970, p. 13.

de las cosas, o a la analogía derivada de las ideas innatas. Esto le da oportunidad al arte de valerse de sus propias ficciones frente a aquellas ficciones obtenidas por medio de la costumbre[124] – y en una época en la que, así y todo, profundos cambios socio estructurales urgen la re-forma de la semántica. En las reflexiones filosóficas avanzadas, el lector ya no encuentra apoyo para no cuestionar su identidad y sus formas habituadas –se habla precisamente de 'formación'. En todos estos casos se trata de '*inferential entities*'.

El nuevo razonamiento sobre el arte adopta la ley de la Ilustración de ser 'crítico'.[125] Sin embargo, este imperativo ya no se refiere a la selección cuidadosa de la opción a partir de un esquematismo como el de bueno/malo, correcto/falso, exitoso/fracasado, ni de la retórica a la hora de presentarla. Más bien, en conformidad con las tendencias coyunturales del siglo XVIII, se trata de un examen crítico de los vínculos con la propia tradición. La tradición se presenta, ahora, como inmadurez impuesta de la que hay que liberarse. Se espera de la reflexión del arte tomar distancia de su propia tradición, y por eso precisamente participa de la sociedad –a pesar de la autonomía de su propia imagen. En la sociedad (como en el arte) el apoyarse en el origen está perdiendo su fuerza de legitimación. La renuncia a criterios absolutos (con los que de hecho, se sabe, no se pueden resolver las controversias) resulta difícil y hasta parece imposible –como lo ponen de manifiesto las reformulaciones teórico trascendentales e idealistas. Aunque más bien la tendencia es la de orientarse por la distinción entre racionalidad y mera tradición y, por consiguiente, por las exigencias presentes de la época. Se puede –e incluso se debe– intentar la autonomía. La auto-fundamentación de la racionalidad (libre de tradición) pasa casi sin rupturas a otro tipo de restricción de la autorreferencia: a la reflexión sobre el tiempo actual y, después, al relativismo histórico.

[124] Cfr. Bender *op. cit.* (1987), pp. 35 ss.

[125] Véase, tan sólo, Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig 1730.

El otro cambio correspondiente al componente social del juicio sobre el arte, tarda más en imponerse. Ya en el siglo XVII la relación entre signo y significado se había vuelto equívoca –por lo menos en el arte. Esto le confería su función al (buen) gusto. En el transcurso del siglo XVII este concepto sustituye al de intelecto.[126] Se insiste en la existencia de diferencias objetivas entre las obras bellas y las menos bellas, y se remite a la subjetividad para juzgar sobre los problemas de juicio y conocimiento de dicha distinción. Para eso son necesarios la fantasía, el ingenio *acuto ed attivo*[127] y la memoria –y, sobre todo, la separación de lo defectuoso.[128] Lo bello –sin ser determinable en sí– se logra establecer a través de un procedimiento de eliminación: lo indiscutible es que la *distinción* existe.[129] Al quedar segura la codificación, uno se puede dar el lujo de irracionalizar los criterios con los que juzga. El gusto debe ser 'delicado' y las delicadezas no se llevan con las leyes: el gusto juzga de manera intuitiva.

En un orden en donde la estratificación se está disolviendo, la relación entre código y criterios pudo adoptar funciones de discri-

[126] En Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milán 1585 o *idem*, *Idea del Tiempo op. cit.* (1590) todavía se habla de intelletto y no de gusto. Igualmente Federico Zuccaro, *L'idea dei Pittori, Scultori ed Architetti*, Turín 1607, cit. según la reimpr. en: *Scritti d'Arte*, Florencia 1961. No cabe la menor duda (obvio) que las palabras "gusto", "gustoso" se utilizan de vez en cuando. En el siglo XVIII se diferenciará explícitamente entre gusto e inteligencia y se atribuirán a sistemas diferentes: "Le Goût est dans les Arts ce que l'Intelligence est dans les Sciences", se lee en Abbé Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, 2a. ed., París 1747, p. 58. Y además en el esquema interior/exterior: el gusto se refiere a nosotros; la inteligencia, a la cosa misma.

[127] Tales afirmaciones en Lamindo Pritanio (=Ludovico Antonio Muratori), *Riflessioni sopra il buen gusto Intorno le Scienze e le Arti*. Venecia 1708, Cfr. *idem.*, *op. cit.* (1706), pp. 57 ss.

[128] Véase Muratori *op. cit.* (1708), p. 13: "Noi per buon gusto intendiamo il cognoscere ed il giudicare ciò che sia difettoso, o imperfetto, o mediocre nelle Scienze o nell'Arti per guardarsen; e ciò che sia il meglio, e il perfetto."

[129] Así explícitamente Jean Baptiste Morvan, *Abbé de Bellegarde, Réflexions sur le ridicule et sur les moyens de l'éviter*, 4a. ed. París 1699, pp. 160 ss.

minación social –y acreditarse justo por eso; aunque no prospera teóricamente –¿justo por eso? Esta relación lleva tan sólo al círculo vicioso de que el gusto se reconoce en el juicio artístico, el cual por su parte se comprueba en el gusto. Por tanto, no existe la posibilidad de distinguir entre observación de primer orden y observación de segundo orden. Para romper el círculo vicioso se integra el tiempo: el juicio del gusto es instantáneo y directo, mientras que su acierto se pone de manifiesto tan sólo después.[130] Pero esto no contesta a la pregunta de en qué se puede reconocer el gusto. Todavía por un buen tiempo, la semántica del gusto vive de la antigua legitimación de la intransparencia como algo propio del arte –lo cual hemos tratado en el parágrafo anterior. Sin embargo esto ya no será suficiente desde el momento en que cada vez importa más la distinción de la función del arte de la de los otros sistemas a partir de su propia identidad.

Esto es todavía más válido en cuanto el arte se dirige expresamente a la población y, como los demás sistemas funcionales, debe hacer posible la inclusión de todos. En el siglo XVIII se distinguen todavía distintos géneros estilísticos dependiendo de si van dirigidos a todos, o a sólo unos cuantos.[131] A más tardar en las simplifica-

[130] Así, p. ej., John Gilbert Cooper, *Letters Concerning Taste and Essays on Similar and Other Subjects*, 3ª ed., Londres 1757, pp. 6. ss. Jean Le Rond d'Alembert, *Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la philosophie dans les matières de goût*, cit. según *Oeuvres complètes* tomo IV, reimpr. Ginebra 1967, pp. 326-333 (332) sólo lo acepta en caso normal ("pour l´ordinaire"), ya que muchas ilusiones agradables se desenmascaran por medio de análisis posteriores. Con todo, se dice después: "les vraies beautés gagnent toujours à l´examen (332). Pero. ¿qué son exactamente estas bellezas verdaderas, y cómo procede el posterior examen para diferenciar, por su parte, entre ilusión impulsiva y verdadera belleza?

[131] Así, p. ej., debido a una tradición más antigua d'Alambert *op. cit.* p. 327 con la diferenciación "grand" para todos y "fin" para los sensibles. De manera similar Denis Diderot, *Traité du beau*, cit. según Oeuvres, (éd. de la Pléiade), París 1951, pp. 1105-1142 (1134), con la distinción entre *homme sauvage* y *homme policé* con diferentes conceptos de belleza. Por lo demás, el juicio competente del público selecto se encuentra de nuevo diferenciado entre juicio de expertos (que tienen intereses y que pueden engañar al público por

ciones que se le recomiendan en el tránsito del estilo barroco al arte neoclásico, el arte adquiere el derecho de abrirse a todos y discriminar según sus propios criterios –es decir, discriminar mediante el proceso de observarse a sí mismo. En gran parte de la sociedad ya han sido aceptadas la libertad y la igualdad como requisitos para tener acceso a las funciones de los sistemas. Esto entonces excluye una definición de los criterios a partir de los estratos. La polémica de Hoghart contra el conocimiento y crítica de los '*connoisseurs*' de su tiempo, puede entenderse desde este trasfondo.[132] La crítica empieza a criticarse a sí misma, a declarar la guerra a la "actual pestilencia crítica".[133]

Pero, ¿cómo se explica en este contexto la remoción del apoyo del buen gusto? Al parecer a través de una conocida artimaña de la evolución: utilizar algo pasajero para introducir un cambio estructural permanente –en este caso adicionando semánticas nacionales.[134] En Inglaterra sobre todo, William Hogarth subraya cómo el principio (dominante hasta entonces) de imitación provee a los artistas de directrices demasiado simples e insuficientemente formales y sistemáticas, y esto impide su participación en la reflexión y en el análi-

---

un tiempo, pero no continuamente) y juicio del público mismo. Así Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poiésie et sur la peinture*, nueva ed. París 1733, tomo II, pp. 320 ss. Allí se refleja de nueva cuenta el acento en la irracionalidad final de los asuntos artísticos –no falsificados por los intereses.

132 Véase William Hogarth, *The Analysis of Beauty, Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londres 1753, cit. según la edición de Oxford 1955.

133 Así Herder en las primeras páginas del *Ersten Kritischen Wäldchen*. Véase Herders Sämtliche Werke (ed. Suphan) tomo 3, Berlín 1878, cita p. 7.

134 Véase, p. ej., Gonthier-Louis Fink, "Das Bild des Nachbarvolkes im Spiegel der deutschen und der französischen Hochaufklärung (1750-1789)", en: Bernhard Giesen (ed.), *Nationale und kulturelle Identität: Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*, Francfort 1991, pp. 453-492. Cfr., también Bernhard Giesen/Kay Junge, "Vom Patriotismus zum Nationalismus: Zur Evolution der "Deutschen Kulturnation", *idem* pp. 255-303. Por lo demás, recordamos las explicaciones anterirores (pp. 213 s., 341 s.) sobre el surgimiento de un nuevo concepto de "cultura".

sis.[135] Por eso los '*connoisseurs*' con sus mistificaciones *(je ne sais quoi)* y con sus tipificaciones (distinción de '*manners*'), dominan el escenario.[136] No obstante, a mediados del siglo XVIII, el punto central de la discusión se desplaza hacia las zonas de habla alemana y ahí entonces es posible tomar distancia de la 'liviandad' francesa –tanto en cuestiones de amor como en las de arte. Para Kant, finalmente, el gusto es sólo cuestión de vida social.[137] Para Ludwig Tieck, el gusto en definitiva será tan sólo una pretensión apropiada para efectos de comunicación, pero a la que no tiene que corresponder una realidad subjetiva. "El gusto normal no sirve para que se nos despierte el gusto por las obras de arte, sino tan sólo para producir el pudor necesario y así no nos atrevamos a admitir ante nosotros mismos y ante los demás que nos dejan fríos".[138] El imperativo social de tener buen gusto sirve a la separación de realidad psíquica y social; una vez separadas, ya no importan los criterios, sino tan sólo la conveniencia social.

Esto nos permite archivar los criterios sobre el buen gusto y volver (cuando ya no se trata tan sólo de buen o mal gusto) a las distinciones con las que el arte se distingue a sí mismo. Después de haber alcanzado su clímax la imitación, la antigua distinción entre naturaleza y arte pierde su importancia. Lo bello de la naturaleza y lo bello del arte resultan en Baumgarten igualados cognitivamente. Esto todavía no explica qué observa el observador como bello y por qué (por cuáles razones se pregunta ahora) lo juzga así. Sólo el arte se deja guiar por la idea de lo bello. La naturaleza (y aun el sistema

[135] *Op. cit.*, pp. 4 ss, 24.

[136] *Op. cit.*, especialmente pp. 23 ss. Una crítica similar, también por parte de un pintor, se encuentra en Coypel *op. cit.*, pp. 30 ss.

[137] El juicio del gusto sería "un juicio en relación a la vida social, en tanto se base en reglas empíricas", se dice en la *Kritik der Urteilskraft*, párrafo 7. O de las obras póstumas: *Reflexiones zur Anthropologie* Nr. 743 (ed. Akademie, tomo 15,1, Berlín 1923, p. 327) con una clara diferenciación entre sociable/objetivo.

[138] Así *Peter Lebrecht*, II parte, cap. 4, cit. según Ludwig Tieck, *Frühe Erzählungen und Romane*, Munich sin año.

'universal') se deja a cargo de la ciencia, y lo bello de la naturaleza aparece como reflejo de la belleza artística.[139] Permanecen las distinciones (sensorial/espiritual; particular/general) que en el desarrollo teórico que va de Baumgarten a Kant se muestran como combinables.[140]

Son combinables probablemente porque permiten una *re-entry* de la distinción en lo ya por ella distinguido. El arte (así se formula) es la manifestación de lo espiritual en lo sensorial, o sea, la manifestación de lo general en lo particular. Aunque visto más de cerca, se pone de manifiesto que se trata de la presencia de la distinción (sensorial/espiritual) en lo sensorial; o sea, la presencia de la distinción (general/particular) en lo particular. Porque ¿de qué otro modo si no como distinción podría hacerse notar ese otro lado que en primer lugar interesa a la estética?

Esta presentación nuestra (que deliberadamente adopta una perspectiva no-contemporánea) de la teoría –que desde Baumgarten empieza a formarse bajo el título de estética–,[141] nos ofrece una indicación importante: una *re-entry* es siempre una operación translógica, es, pues, en último término una paradoja –la cual presupone un espacio imaginario (del tipo 'números imaginarios') en donde sólo allí puede ser posible. En la estética clásica esto no se ve ni se dice. Su problema está más bien en que la distinción entre lo general y lo particular invita a pensar la correspondencia como abstracción. Esto,

[139] Véase sólo Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Vorlesungen der Ästhetik*, edit. por Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Leipzig 1829, reimpresión Darmstadt 1973.

[140] La monografía clásica al respecto es Alfred Bäumler, "Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18". Jahrhunderts bis zur *Kritik der Urteilskraft*, cit. según la edición Darmstadt 1967.

[141] Véase Baumgarten *op. cit.* Se ha advertido frecuentemente que el *nombre* "estética" sólo se puede entender en este contexto de transición, sin ser adecuado para una teoría de arte; sin embargo, una vez introducida la terminología, se dejó así como estaba. Véase, p. ej. Friedrich Schlegel, *Kritische Fragmente* 40, cit. según *Werke in zwei Bänden*, Berlín 1980, tomo 1, p. 170, o Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, en las primeras frases (cit. según *Werke*, tomo 13, Francfort 1970, p. 13).

por cierto, se considera inadecuado para una teoría del arte, sin embargo los esfuerzos emprendidos –de Baumgarten a Kant– llevan a comprender el arte desde el campo cognitivo-teórico. La ahora llamada estética se considera ciencia filosófica la cual sólo tendrá que deslindar, defender y trabajar su terreno exclusivo.[142] Ante la presión de diferencia por parte del sistema científico y del racionalismo de la Ilustración, el arte entra en crisis de auto-afirmación: "de esta manera resultaba imposible salvarlo, a no ser rehabilitando lo sensorial".[143] Kant tampoco puede cambiar esta disposición, sino llevará su crítica de la ontología metafísica también al campo de la estética. Al mismo tiempo, Karl Philipp Moritz dice con toda claridad que en la creación artística no se trata de conocimiento –aunque el ensayo todavía se publica bajo el título de 'emulación' (¡). Por consiguiente "el arte no se puede re-conocer, sino se debe crear, sentir...[144]

Llama la atención que la teoría del arte firme ahora como 'filosofía'. Esto evidentemente tiene que ver con la fundación de esta nueva empresa como disciplina académica independiente. Al mismo tiempo esta disposición permite separar teoría del arte de juicio sobre el arte –es decir, de crítica del arte. El filósofo proveído teóricamente –enfrascado en sus textos, en sus conceptos, en su arquitectura teórica, en sus propias polémicas– ya no tiene que exigirse a sí mismo la tarea de juzgar y evaluar críticamente las obras de arte. Sólo se aprovecha –como quien dice, de parásito– de que los

[142] Véase la repetida insistencia en la cognición en el preámbulo de Baumgarten *op. cit.* párrafo 1, p. 1: "La estética (teoría sobre la libertad del arte, gnosticismo inferior, arte de los bellos pensamientos, arte analógico a la razón) es una ciencia cognitiva sensitiva". La insistencia repetida y conjurante sobre la cognición se lee como si de esta manera se debiera excluir algo. Lo que se debe excluir es la pregunta por la unidad de la distinción, que sirve de base a cualquier obervación "estética": lo que se debe excluir es la paradoja.

[143] Así Hans Freier, "Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremdungskritik", en Bernd Lutz (ed.), *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*, Stuttgart 1974, pp. 329-383 (339).

[144] Así Karl Philipp Moritz, "Über die bildende Nachahmung des Schönen", en *idem.*, *Schriften zur Ästhetik und Poetik: Kritische Ausgabe*, Tubinga 1962, pp. 63-93 (78).

criterios para el gusto y la crítica del arte se hayan vuelto dudosos, y establece su competencia como especialista en utilizar distinciones y argumentaciones.

Se puede dudar de si estos esfuerzos puedan ser del todo válidos como autodescripción del sistema del arte, máxime si con Kant quedan subordinados a la arquitectura general de la crítica trascendental. Aunque las dificultades que de ahí resultan, y la –por así decir– resistencia del campo especializado ante la exigencia teórica y, no por último, las disputas intensivas de los primeros románticos con Kant, permiten por lo menos reconocer estrechas relaciones.

En la fase siguiente del Idealismo alemán, se intenta introducir de nuevo de manera reforzada –es decir, con mayor tensión– las figuras tradicionales. Todavía la filosofía goza de suficiente crédito como para atreverse a asignar al arte un rango secundario. La multiplicidad de distinciones ya discutidas –señaladas ahora como 'contradicciones'– se interpreta a partir de la unidad. Lo que parece indispensable como última razón de la diversidad (aquello que mantiene junto a lo opuesto, como pensamiento final), se llama ahora Idea[145] –o Ideal como en el caso de Schiller cuando hace referencia al mundo aparente del arte. La Idea se identifica con el valor positivo del código del arte, y es lo que se considera bello; pierde así la posibilidad de reflejar la estructura lógica de la codificación binaria del sistema. Quedará sin ser aclarado cómo el valor positivo del código se puede reutilizar para distinguir el sentido total del arte, es decir, para designar la unidad de la diferencia bello/feo, de igual manera que la ética contemporánea piensa muy ingenuamente que distinguir entre bueno y malo es ya de por sí bueno. En estas ideas la paradoja con la que uno se estrella queda velada. Los románticos reaccionan de manera intuitiva al cultivo de la paradoja, pero no con la suficiente formalidad al problema de la unidad de la diferencia.

[145] Que en este contexto teórico esto ya no corresponde al concepto de idea de Platón, sólo lo comentamos por cautela. En el diseño de teoría, la función del concepto es ya totalmente diferente. Aunque se trata de recuperar la antigua eidética de la naturaleza en el medio de la subjetividad.

La idea de lo bello se considera como unidad intrínsecamente necesaria; sólo su realización (se suponía) produce desviaciones diversas, es decir, diversificaciones. Se mantiene como algo ontológico subrayar la oposición entre ser y apariencia y atribuir al arte el papel de realizar la idea en el mundo de la bella apariencia. Esto lleva a una nueva revalorización de la apariencia con relación al ser –un claro índice de inseguridad en la valoración de las condiciones modernas. Y lo mismo es válido respecto de la relación entre seriedad y juego en Schiller.[146] Dicho de otro modo: dentro de las distinciones acostumbradas (y por eso más comprensibles), el problema se enfrenta revalorizando el otro lado, con la esperanza de encontrar así la posibilidad de que la idea re-entre en la realidad. Por lo demás, el contexto de la discusión es el de una antropología filosófica cuyo objeto es el 'ser humano' –y no una teoría de la sociedad. Esto lleva la ventaja de seguir utilizando distinciones ya conocidas en el hombre –por ejemplo: inteligencia, razón, voluntad, sentimiento, sensualidad, fuerza imaginativa–, y así mantener la referencia con hechos indiscutibles. De esta manera, se conserva la posibilidad de introducir clandestinamente –fuera del alcance de lo que registra la teoría– prejuicios culturales y morales y, con su ayuda, realizar el 'acercamiento' a la idea: "*Comme toujours, tant qu'une telle idée reste à l'horizon, la loi morale et le culturalisme empirique s'alient por dominer le champs*".[147] La teoría de la sociedad al presente tampoco ofrece –ni en el sector del Estado, ni en el sector de la economía– la posibilidad de sustituir el punto-de-referencia-hombre por el punto-de-referencia-sociedad.

IV

Los esfuerzos de reflexión del arte están establecidos ya a tal punto, que empiezan a reaccionar a problemas auto-generados. Para

146 Véanse, sobre todo, las cartas no. 15, 26 y 27. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, cit. según Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke* tomo. 5, 4a. ed., Munich 1967, pp. 614 ss., 655 ss.

147 Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, París 1978, p. 132.

el arte se exige ahora *autonomía* en distintos niveles;[148] autonomía con base en un sistema propio de reflexión sobre la correspondencia de hombre y sociedad. Todas las huellas de determinación externa deben borrarse. El arte ya no puede, como en el Renacimiento, apoyarse en la sabiduría (o, como se dice ahora, en la "formación"), pues las artes cultas se han vuelto obsoletas.[149] Esto es válido con mayor razón para aquella importación venida de las ciencias naturales –la cual a lo sumo podría aceptarse como elemento a moldear libremente. La religión, por cierto, no pasa de moda, pero hace surgir la pregunta: ¿cuál religión? Todo esto se sustituye con autonomía.

Autonomía se entiende todavía aquí literalmente como auto-legislación, y eventualmente –cuando se consulta el texto decisivo de Kant sobre la crítica del juicio– como auto-organización.[150] Por tanto la auto-descripción moderna se aplica en el nivel estructural, pero no en el operativo; aunque es suficiente para hacer prevalecer el deslindamiento hacia afuera respecto de la ciencia, la moral, la religión, la política. De esta manera la autonomía del arte queda filosóficamente establecida; aunque sus bases operativas no resultan tan plausibles como para que, en el transcurso del siglo XIX, la estética filosófica y la investigación artístico-científica (que trabaja so-

[148] Freier *op. cit.*, p. 330 distingue entre: autonomía del arte/obra de arte/ y estética. Esto corresponde más o menos a la distinción entre sistema de arte, programas operativos y reflexión de sistema que utilizamos arriba en el texto.

[149] Cfr. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, cit. según *Werke* (ed. por Norbert Miller), tomo 5, Munich 1963, pp. 464.

[150] Para el cambio que va de "imitación" a "autonomía" en Kant, cfr. también Niels Werber, *Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992, pp. 39 ss. Hasta Kant, la palabra autonomía tenía un significado exclusivamente político, y en la Edad Media un significado jurídico. Kant transfiere el concepto al sujeto. Por eso, con Schelling y Schiller la autonomía puede, por cierto, referirse al arte, aunque no de manera sistemática sino en relación con el ingenio –el cual obtiene de su propia naturaleza la autonomía y, así también, la creatividad. La referencia a la autonomía aplicada arriba en el texto, por tanto, no corresponde a la semántica contemporánea.

bre las obras de arte) no se separen. Como resultado, la autonomía del arte eventualmente queda considerada como un tipo de *ontología regional, guiada por su "propio valor"*, por *su propio a-priori*.

Sea como fuere, los antiguos requisitos de las capacidades técnicas –*acuttezza*, brillo en el sentido de Gracián– pierden filo. Ya no se buscan en ellas las bases de la observación y de la valoración, sino se buscan en la auto-legislación del arte para el arte. Por un lado, el arte participa de la inseguridad de una época en que la sociedad está en transición, participa de las esperanzas y decepciones de la Revolución francesa, y participa también de las esperanzas y decepciones del nuevo individualismo; refleja, especialmente en el Romanticismo y sobre todo en Jean Paul, el fracaso de la comunicación; o, todavía mejor, el fracaso de las esperanzas individuales en la comunicación. Por otro lado, refleja, a la vez, su capacidad estética específica, y refleja sobre todo su diferencia con respecto a las ofertas meramente cognitivas de la filosofía más reciente. Por eso, también el Romanticismo toma distancia de este orden cognitivo lógicamente explicable –a pesar de todos los requerimientos exigidos por las argumentaciones trascendentales. El arte rechaza la exigencia de ser filosofía realizada.[151] Por un lado, se expresa y se confirma que la ciencia del arte no necesariamente tiene que ser ciencia bella.[152] Con esto además queda aclarado que la reflexión (del sistema en el sistema) presupone un proceso de diferenciación especial, en el sentido de una superioridad de reflexión de la parte por encima del todo.[153] Por otro lado, de ahí resulta el problema

[151] Así, con todos los medios de la parodia y volviendo al principio de imitación, Jean Paul, por ejemplo, en *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana* y en la *Vorschule der Ästhetik*, cit. según *Werke op. cit.*, tomo 3, Munich 1961, pp. 1011-1056, y. tomo 5, Munich 1963, pp. 7-514.

[152] Véase August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, cit. según la edición Stuttgart 1963, p. 9.

[153] La misma pregunta se plantea en los sistemas funcionales y en muchos casos sigue siendo discutida: el valor pedagógico de la teoría pedagógica; el estatuto de la dogmática, es decir, de la teoría del derecho como fuente propia del derecho positivo. Controversias de este tipo también dependen por último de circunstancias institucionales y organizativas –así la participación de

de si la reflexión puede adecuarse al objeto. Precisamente cuando queda claro que la teoría del arte no puede ser obra de arte si ha de cumplir con su función, se plantea más agudamente la pregunta: ¿Cómo la descripción del arte –hecha desde afuera y desde adentro– (y es claro que este auto-posicionamiento puede ser de ambos lados), determina la construcción del objeto? Lo que la realidad 'es' quedará indefinido,[154] y por eso como algo discutible.

Bajo la dirección de la *mímesis/imitatio*, el arte podía partir del hecho de que para el diseño cósmico se había suministrado ya lo necesario. Podía entonces concentrarse en sus propias capacidades y encontrar en eso reconocimiento. Esta hipótesis se viene abajo en la segunda mitad del siglo XVIII por la creciente complejidad y antinomia de las descripciones. El colapso de los comentarios en la literatura se vuelve tema del arte, por ejemplo en Tristram Shandy. Ahora el arte ya no tendrá que ocuparse tan sólo del orden de sus propios medios, sino, al mismo tiempo, de su proyecto de mundo; por tanto, de un nexo convincente (no confirmado por el ser ni por la naturaleza) entre autorreferencia y heterorreferencia.[155] Las transformaciones no estarán ya en el campo de los símbolos o de las metáforas, ni en el plano del gusto, sino en la manera cómo la obra de arte crea su propio derecho de existir. La realidad entonces ya no es únicamente objeto de admiración o crítica, sino algo que la obra de arte debe producir para tener éxito.

---

la pedagogía en la formación del maestro, o la apertura del sistema del derecho al "derecho del juez" quien se apoya en razones provenientes de la literatura jurídica, ya que no puede fundamentar siempre innovatimante como una especie de legislador. De la teología, frecuentemente se espera una relación positiva y creyente respecto de la fe, aunque sus repercusiones no siempre van en esta dirección. De la teoría científica se espera más bien una relación no científica (no hipotética, sino dogmática) respecto de sí misma., etc...

[154] "Si lo real se encuentra fuera de nosotros: entonces estaremos siempre separados de él; si está dentro de nosotros, entonces lo real somos nosotros mismos", se lee en Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik op. cit.* p. 445.

[155] Así Earl R. Wasserman, *The Subtler Language: Critical Readings of Neoclassic and Romantic Poems*, Baltimore 1959 interpreta el cambio de los requisitos respecto al lenguaje lírico de Dryden a Shelley.

Desde el punto de vista del constructivismo operativo (y de la muy disputada teoría de los sistemas autorreferenciales),[156] las hipótesis sobre la realidad no son otra cosa que correlaciones entre resoluciones internas e inconsistencias operativas del sistema; sobre todo, aquellas 'contradicciones' de la propia memoria frente a los impulsos momentáneos. Esto es valedero aun para los Románticos: las resoluciones internas de las inconsistencias se toman como realidad y se negocian con lo que el sistema recuerda como cultura. Pero la resistencia que crea la realidad se debe ahora desplazar de afuera hacia adentro, para luego volverse a externalizar, por ejemplo, como naturaleza. El Romanticismo 'oscila' aquí entre lo interno y lo externo, pero ya no puede disolver ingenuamente la paradoja a favor del mundo tal como es. La reflexión de esta diferencia tiene que entrar en las obras de arte bajo la forma de inverosimilitud o de anormalidad de las hipótesis sobre lo real. La irritación que allí se presenta se valora como tal y se traspasa al observador, por tanto se comunica.

La nueva distancia sobre la realidad (el tratamiento de la realidad como simple telón) forma parte de las características más llamativas del Romanticismo; así como en la filosofía de la época, toda relación con el mundo se conserva –en la mejor de las acepciones– como 'especulativa'. Por otra parte, el Romanticismo, con toda razón, se opone a la sospecha de que esto termine en una mera discrecionalidad subjetiva. A la realidad se la embruja, para impedir que el observador se distraiga con ella. La suspensión de la incredulidad –necesaria en toda comprensión de explicaciones ficticias– es llevada hasta el extremo, para poder llegar así a la reflexión. La atención del observador debe concentrarse en la obra de arte misma. Y cuando esto queda asegurado, entonces al Idealismo le corresponde un nuevo realismo.[157]

[156] Y precisamente en cuanto a la pregunta qué es la realidad. Véase, p. ej., B.N. Katherine Hayles, "Constrained Constructivism: Locating Scientific Inquiry in the Theater of Representation", en: George Levine (ed.), ***Realism** and Representation: Essays on the Problem of realism in Relation to Science, Literature, and Culture*, Madison Wisc 1993, pp. 27-43.

[157] Esto y, a la vez, la distancia respecto a cualquier técnica de juego del constructivismo postmoderno, puede comprobarse con una cita más integral:

Claramente se encuentra ahora (y desde entonces), un nuevo modo de utilización de las distinciones. También la antigua sociedad y el arte antiguo suponían fenómenos fuera de orden, aunque alcanzables; así el diablo y el ámbito de sus seducciones, así la técnica de conversión del carnaval y reclusiones similares.[158] Sin embargo, allí sólo se cruzaba la distinción, y si se regresaba del otro lado era como si nada hubiera pasado: la distinción quedaba únicamente confirmada. De esta forma se conocía también la distinción entre texto (y entre ellos: textos ficticios) y realidad.[159] No obstante, esta distinción era procesada conforme diferentes regiones del ser y estaba estrictamente prohibido confundirlas. Debía poderse distinguir si algo era únicamente narración o si había sucedido de hecho. Esto incluye la posibilidad escenificada en Hamlet de lo imposible de transformar esta distinción en decisión.

Esto cambia en el Romanticismo con sus conceptos de prudencia, ironía, y crítica ligada a la reflexión. La novela prepara el terreno al cultivar la distinción –en ella misma reflejada– entre realidad ficticia y realidad real.[160] Los textos ficticios se producen de tal forma que el lector (o lectora) se ven seducidos a reconocer situaciones de su propia vida, y a adaptar lo leído a sus propias necesidades. Ahí no se trata simplemente de copiar los patrones de vida presentados. Más bien los temas preferidos –criminalidad (retractada) o libertad sexual (todavía no permitida)–, pretenden poner

---

"El idealismo, en cualquier forma que sea, debe salir de sí mismo, para poder regresar a sí mismo y seguir siendo lo que es. Por eso, de su seno debe surgir y surgirá un realismo igual de ilimitado..."–así Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, cit. según: *Werke in zwei Bänden*, Berlín 1980, tomo 2, pp. 161 ss.

[158] Como lo sabemos desde Michael Bachtin, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, Francfort 1987.

[159] Véase Spencer Brown "law of crossing" *op. cit.*, p. 2: " The value of the crossing made again (esto es: regresar cruzando el mismo límite) is not the value of the crossing". El ir y volver confirma tan sólo la distinción, cuando ésta permanece *siendo la misma*.

[160] Para la prehistoria de esta distinción como marco de las narraciones, véase Lennard J. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. Nueva York 1983.

ante los ojos de los lectores situaciones de decisión con las cuales ellos de forma decisiva se pueden individualizar. En tanto esto predomina, difícilmente se pueden evitar las implicaciones morales, aunque la literatura aprende a distanciarse de la tarea de educar moralmente. El Romanticismo da aquí un paso importante. De la distinción realidad ficticia/realidad real (concebida para el observador), disuelve la referencia al ser, en sentido opuesto: vuelve ficticio también lo que podría considerarse como real. Tanto en la realidad como en la ficción se duplican las relaciones con el mundo y se colocan en la 'perspectiva de la duda del Romanticismo'.[161] Se lee en Augusto Guillermo Schlegel "Se trata tan sólo de que el poeta –mediante el encanto de su presentación– sepa llevarnos a un mundo desconocido; ahí podrá entonces disponer de sus propias leyes".[162] La referencia a la realidad queda pendiendo. Por cierto, en las obras nocturnas de E. T. A. Hoffman, el magnetismo se presenta como una posible explicación natural, aunque todavía poco clara. No obstante, la unidad de la narración se sostiene en la creencia en lo maravilloso.[163] En vista de estas ambivalencias creadas a propósito, lo que más interesa es *bajo qué condiciones y cómo observa aquel que observa.*

Cuando se introduce una negación en el sistema, se produce una circunstancia que hace posible y requiere nuevas observaciones. Negar –bajo la forma de inversión, paradoja o parodia– sirve entonces para anular las determinaciones existentes y, al mismo tiempo, para reflexionar sobre la autonomía del sistema *–autonomía expresada en el hecho mismo de efectuar la negación.* Especialmente el arte textual (poesía, novela) se hace objeto de sí mismo, emplea su propia literalidad y, al mismo tiempo, emplea lo hasta en ese momento no considerado como literatura: la sexualidad (Lucinda) por ejemplo. La diferencia autorreferencia/heterorreferencia y la pregunta por la

[161] Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik, op. cit.* p. 88.

[162] *Op. cit.*, p. 87.

[163] Algo similar es válido para los *Elixiere des Teufels.* No provienen verdaderamente del diablo, aunque la narración adquiere plausibilidad porque se cree que es así.

unidad de dicha diferencia, se vuelve un producto adyacente imprescindible de la reflexión.

Pero dado que se trata de una distinción (sostenida en la distinción interno/externo), el problema de la unidad no puede resolverse en dirección de un solo lado, en dirección de la pura 'autorreferencia'. Así como el sujeto se entera del mundo exterior a través de sus límites (porque en caso contrario no habría límites), así el arte tampoco puede renunciar a distinguirse a sí mismo. Es posible que en el Romanticismo y, con mayor razón, en el arte moderno se haya llegado al primado de la autorreferencia, pero aun las semánticas del fin absoluto o de '*l'art pour l'art*' no conducen a la negación de la heterorreferencia, sino llevan tan sólo a referencias que se vuelven equívocas. La obras de arte ahora aceptan su propia necesidad de interpretación y se abren a la falta de consenso. La crítica ya no puede significar búsqueda de una valoración correcta, sino tan sólo necesidad de trabajar con más esmero en la obra de arte.

Después de la Revolución francesa y al plantearse la pregunta de qué habría que hacer en su lugar, se enfrenta uno a la comunicación. La crítica del Idealismo por parte de los Románticos se dirige al problema no resuelto de la comunicación. Hay una propensión a 'flotar',[164] porque la comunicación ya no encuentra sostén en las antiguas categorías de la metafísica ontológica, y además porque este sostén no puede ser sustituido por acuerdos comunicativos exitosos. Ahora, en referencia con la comunicación, flotar entre lo general y lo individual se considera como interesante en sentido a la vez atinado y peyorativo. Humor e ironía se preservan como formas de comunicación, como formas de presentación de una autorrelación 'flotante'. Si se siente inseguridad respecto de la *información* (heterorreferencia), tanto más hay que apostar al *acto de darla a conocer* (autorreferencia).[165]

[164] Walter Schulz toma esta metáfora como directriz para presentar la situación histórica de la filosofía del arte, en, *Metaphysik des Schwebens: Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*, Pfullingen 1985.

[165] Éste es el núcleo de la interpretación del Romanticismo de Peter Fuchs, *Moderne Kommunkation: Zur Theorie des operativen Displacements*, Francfurt 1993, pp. 79 ss.

La búsqueda del todo y de la unidad perdida se puede entender también como clave para los problemas de comunicación, y la experimentación con el mito y la poesía se puede entender como intento para alcanzar a todo el pueblo más allá de los límites del estamento. Los Románticos intensifican las pláticas y las conferencias dentro de su propio círculo para así poder encontrarse pronto con los límites de las coincidencias. Y, sobre todo, el ámbito general de la comunicación social queda dividido por la afirmación de un mundo propio para lo bello, lo estético, lo simbólico. La reflexión sobre la autonomía tiene que arreglárselas con el excedente interno de posibilidades de la comunicación –lo cual resulta de la pérdida de sostén externo, de la indiferencia. Para el Romanticismo este problema se plantea con relación al sujeto. Sin embargo, libertad y racionalidad ya no pueden identificarse como si fueran lo mismo. No por último, esto se pone de manifiesto en el fracaso de la comunicación verbal –de esposos (Siebenkäs de Jean Paul), de gemelos (Flegeljahre de Jean Paul), de los que ya no se aman (Adolfo, de Benjamín Constant)–, y naturalmente en los intentos de poner a prueba todas las libertades de comunicación inspiradas en el Romanticismo.[166] Lo que la comunicación reproduce son malentendidos. O de la manera más sintética en la Lucinda de Friedrich Schlegel: "No es el odio... el que separa a los seres humanos, sino el amor".[167] La falta de ratificación comunicativa se vuelve entonces motivo para la reflexión infinita del sujeto sobre sí mismo. El individuo se vuelve sujeto de su existencia personal.

La salida se encuentra en la comunicación escrita, en textos cuya comunicación no se puede negar –aunque se presente fragmentada, inacabada, como exteriorización capaz (o incapaz) de enlazarse, como reacción al excedente de posibilidades de comunica-

[166] Véase también Ludwig Tieck, *William Lovell*, cit. según: *Frühe Erzählungen und Romane*, Munich, sin año: "Sobre el lenguaje humano pesa una maldición que hace que nadie comprenda al otro."

[167] *Werke*, *op. cit.* tomo 2, p. 74.

ción carente de credibilidad.[168] El arte literario recupera lo que en las artes plásticas se solía hacer desde hacía mucho: incluir lo incompleto, lo esbozado rápidamente, lo fragmentario. Y no es casualidad que para eso fueran indispensables logros de estabilidad de los medios ópticos de percepción. De esta manera se puede documentar el auto-enlace –esto es la libertad de decidir todavía si lo completo es necesario o si es preferible jugar con la atracción de lo incompleto,[169] porque la conclusión de una obra traería tan sólo una sobrecarga de información. Si de esta manera se puede comunicar la autonomía, asimismo se puede prevenir la impresión de que el artista no pudo continuar y por eso abruptamente interrumpió su trabajo. Y para estar seguro a este respecto, el 'fragmento' se marca como forma, se cultiva, se reflexiona –auque esto naturalmente presupone escritura.

Quizás por primera vez en el Romanticismo el arte se refleja por completo como escritura, y el nombre que anuncia la forma programática para ello es poesía.[170] Ahí no se trata de retórica ni de Ilus-

[168] La reflexión sobre lo que se puede escribir se vuelve evidente sobre todo cuando no sólo el autor escribe (como es usual) y el lector lee, sino cuando también los protagonistas de la novela escriben, o como cuando en el *William Lovell* de Tieck, éstos se vuelven accesibles a través de sus testimonios escritos (cartas). Entonces en los dos planos el autor puede, por un lado, utilizar los accesorios típicos de la novela espeluznante e ironizar y, por el otro, no dejar que el lector vea con claridad cuáles (entre los muy diversos testimonios escritos) finalmente reproducen el 'sentido verdadero de la historia'. Lo "maravilloso" y " lo sublime", finalmente aparecen como algo trivial, esto es, como biográficamente explicable. La inseguridad rompe con todas las dimensiones de encontrar un sentido más profundo, hermeneúticamente posible. Como contenido del texto, la escritura confirma lo que hay que pensar sobre el hecho de que el autor también sólo escribe; un típico efecto de *re-entry*, que coloca al observador en "unresolvable indeterminacy" (Spencer Brown, *op. cit.*, p. 57.), *dejando reconocer que no se trataba de otra cosa.*

[169] Así Friedrich Schlegel, *Über die Philosophie*, cit. según: *Werke*, *op. cit.*, tomo 2, pp. 101-129 (118).

[170] "La escritura tiene para mi", confiesa Friedrich Schlegel en: *Über die Philosophie*, cit. según *Werke in zwei Bänden*, Berlín 1980, tomo 2, pp. 101-129 (104),"quién sabe qué encanto secreto, tal vez por el crepúsculo de eternidad que se cierne sobre ella." Como autor, Schlegel imagina que la vida sea es-

tración, sino de fijación de lo inalcanzable. Esto trae como consecuencia (lo cual, sin embargo, se rechaza),[171] que en realidad la teoría literaria debería ser literatura, y la literatura siempre teoría literaria. Desde entonces se puede imaginar que la reflexión sobre el arte no sólo debería manifestarse en los estudios científicos, sino sobre todo en la obra de arte misma; el prototipo, Lucinda de Friedrich Schlegel.

También la poesía sobre la naturaleza se adapta a este problema. La naturaleza ya no adquiere relevancia por sí misma y tampoco porque el ser humano sea un ser natural. La naturaleza refleja más bien la auto-búsqueda (desplazada hacia lo infinito) del sujeto; búsqueda que se presenta como interminable porque en la sociedad ya no se encuentran límites seguros: "*The relationship with nature has been superseded by an intersubjective, interpersonal relationship, that in the last analysis (sólo para el Romanticismo: Niklas Luhmann) is a relationship of the subject toward itself*".[172]

---

cribir -por supuesto formulado en un lenguaje algo místico. Véase como otro ejemplo un texto del naturalista romántico Johann Wilhelm Ritter, descubierto por Jochen Hörisch: "La primera y, por cierto, absoluta simultaneidad (entre palabra y escritura) radica en que el portavoz mismo escribe para hablar. Sólo la letra habla, o mejor dicho: desde su origen palabra y escritura están unificadas y una no es posible sin la otra. "Así Ritter, *Fragmente aus dem Nachlass eines jungen Physikers-Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, 2º tomo, Heidelberg 1810, p. 229, cit. según: Jochen Hörisch, *Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins. Marginalien zu Derridas Ontosemiologie*, en: Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, tr. del alem., Francfort 1979, p. 14. Cfr., sobre el tema Romanticismo como cultura de la escritura, Walter J. Ong., *Interfaces of the World: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ítaca N.Y. 1977, pp. 272 ss. y Peter Fuchs, *Moderne Kommunikation*, tomo 1: *Zur Theorie des operativen Displacements*, Francfort 1993, pp. 97 ss.

[171] Por ejemplo por August Wilhelm von Schlegel.

[172] Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2a ed. Londres 1983, p. 196. Sin embargo, aisladamente ya en el Romanticisimo se encuentra la idea de que la naturaleza se vive a través de la observación instruida por el arte. Así, p. ej., Denis Diderot, *Essai sur*

Sin embargo, ¿cómo se sigue manejando el problema del excedente de las posibilidades (lo interminable, lo incierto del enlace) de la comunicación, si ya no puede dejarse a discreción del sujeto particular? El Romanticismo resuelve este problema por medio del concepto 'crítica del arte'. Con la idea de que la crítica es un elemento esencial de la perfección artística, la teoría se reconoce por primera vez como auto-descripción del sistema en el sistema.[173]

Ejemplos modelo de crítica del arte se consideran los ensayos de Friedrich Schlegel sobre Georg Foster, Lessing y sobre el Meister de Goethe, donde obra y autor quedan una a otro referidos como si constituyeran una unidad.[174] En esto habría que prescindir de todo tipo de analogía con la ciencia; en particular con la noción de que la convergencia de opiniones críticas sirve de indicador de verdad.[175] En la crítica del arte hay que renunciar a estas coincidencias; la di-

---

la Peinture, cit. según *Oeuvres* (éd. de la Pléiade), París 1951, pp. 1143-1200 (1156): "Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art". Decisivo es el cambio de la distinción naturaleza/arte –de la acción a la vivencia. Porque de este modo se evita una colisión con la antigua distinción entre Dios como creador y el artista como productor de la obra particular.

[173] Así especialmente los primeros románticos. Véase Philippe Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy (ed.), *L'absolu littéraire: Théorie de la Littérature du romanticisme allemand*, París 1978, Introducción de los editores.

[174] En el ensayo sobre el *Meister* de Goethe, se dice, por ejemplo: "la crítica como alta poesía transciende los límites de la obra visible por medio de sospechas y afirmaciones. Esto es obligación de cualquier crítica, porque cualquier obra excelente, independiente de qué genero sea, sabe más de lo que dice y quiere más de lo que sabe." –cit. según Friedrich Schlegel, *Werke*, *op. cit.*, tomo 1, p. 154.

[175] Diferente a la discusión actual en la teoría de derecho impulsada por Ronald Dworkin. Lo que los románticos llamaron "crítica", se llama aquí, justo con la misma intención, "interpretación constructiva", que debe realizar la mejor configuración del texto. Véase: *Law's Empire*, Cambridge Mass. 1986, pp. 52 ss y al respecto David Couzens Hoy, "Dworkin's Constructive Optimism v. Desconstructive Legal Nihilism", *Law and Philosophy* 6 (1987), pp. 321-356. De esta manera, y a pesar de todas las dudas se llega a la opinión de que en el derecho hoy también debería haber únicamente decisiones correctas.

ferencia individual se considera normal y justificada,[176] no tiene nada de perniciosa y tampoco menoscaba el valor crítico del juicio.[177] De esta manera se señala que en las cosas mismas (si como obras de arte transmiten comunicación) puede haber un equivalente de seguridad lingüísticamente alcanzado a través del consenso y del disenso –equivalente de seguridad que permite el curso autopoiético de la comunicación. La crítica es ya un programa para la observación de segundo orden: un poder-distinguir que se puede, a su vez, distinguir sin obligar a la convergencia. La comunicación entonces –para compensar su propia infinita inseguridad– debe dejarse llevar por lo perceptible.

Congruentemente la reflexión se vuelve el medio en donde los juicios críticos adquieren forma.[178] El medio mismo representa todavía la unidad del sistema, representa la Idea, basamento del arte. Sin embargo es claro que esta Idea no puede volverse obra perceptible; ha de mantenerse como algo inalcanzable. Cualquier conato de acercamiento se expone a la crítica, esto es, a la observación. Toda forma difiere lo que la hace observable en lo inalcanzable, y en el plano de la realización se mantiene por debajo de sus ambiciones. Trascender los límites de la imaginación es por igual tan necesario como imposible.

[176] "Razón y corazón monoteísta, fuerza imaginativa y arte politeísta –esto es lo que necesitamos", se dice en el "Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus". Cit. según Hegel, *Werke*, tomo 1, Francfort 1971, pp. 234-236.

[177] Véase A.W.Schlegel, *op. cit.*, pp. 25 ss. (29).

[178] Esto fue el tema de la tesis doctoral de Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, cit. según la edición Francfort 1973. Sin embargo, la relación entre medio y forma, por lo menos según la interpretación de Benjamin (*op. cit.*, pp. 82 ss.), se concibe como continuación, como transición, como graduación, pero no como diferencia. Por cierto, Benjamin mismo cita (pp. 81, 84) la formulación de Schlegel sobre los "límites de la obra visible", más allá de los cuales empezaría la obra invisible, la idea de arte. Sin embargo, se niega a una elaboración ulterior y más independiente de la conceptuación (p. 52, nota 141).

La crítica, por tanto, sólo puede establecer una relación distante (considerada, sobria, cuidadosa, e 'irónica') con su objeto; no exige del objeto alcanzar aquello que es consecuencia de la crítica que lo juzga. No exige de sí misma ser bella y superarse como obra de arte críticamente concebida. La crítica no es rechazo ni simple selección conforme al par de logrado/malogrado. Su tarea es distinguir lo visible de lo que se ha vuelto invisible a consecuencia de lo visible; y, debe intentar todavía, con el rabillo del ojo, ver lo excluido que ha sido incluido. Por eso Jean Paul –contra Kant y contra Schiller– sólo puede encontrar lo sublime en lo finito y no, precisamente, en lo infinito.[179] Sólo aquí la autodescripción del sistema/arte incluye aquello que la motiva: reflexionar la unidad valiéndose de la paradoja del distinguir –lo cual constituye el 'unmarked space' y lo inobservable de la observación. Ahora se señala como 'ironía' la seria convicción de que el arte se ha separado del mundo real;[180] por decirlo de alguna manera: tomar en serio no tomar al mundo en serio, y como auto-afirmación perseverante en eso.

La crítica rechaza ser verificada conforme a los estándares del arte, y compensa esta renuncia presentándose como miembro de una élite de reflexión: ni noble ni rica, pero competente y dotada de grandes expectativas sobre sí misma.[181] En el lado negativo (ni noble ni rica) puede todavía identificarse con artistas y poetas, aunque se distingue de ellos precisamente por su tarea crítica. La cantidad de talentos que ahora aparecen permite por lo menos una diferenciación de funciones; si no es que también de personas. A muchos –a

[179] *Vorschule der Ästhetik* párrafo 27, cit. según Jean Paul, *Werke*, tomo 5, Munich 1963, pp. 105 ss.: "y lo limitado es sublime, no lo que limita". (108).

[180] Así en Solger, *op. cit*, pp. 125, 199 s. Cfr. también Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* párrafo 48, *op. cit.*, pp. 184 ss. Para dar con la seriedad de la apariencia, habría que estudiar la seriedad de la apariencia. Por eso también: la incompatibilidad entre ironía y lo cómico.

[181] Cfr. Hans J. Haferkorn, "Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800", en Bernd Lutz (ed.), *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3: Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*, Stuttgart 1974, pp. 113-275; Giesen/Junge, *op. cit.*

Goethe como a Hegel–, una hipetrofia de estas dimensiones les da la impresión de ser un subjetivismo incontenible; y sin duda oponerse a la determinación objetiva de la identidad es una de las características del Romanticismo. Por eso, la idea de la idea (o el por así decirlo punto de convergencia de sujeto y objeto) se vuelve prescindible, aunque se conserve en muchas formulaciones.[182] Y por último ¿quién se atreve a decir que en la autodescripción de los sistemas funcionales importa la distinción sujeto/objeto?

Otra posibilidad de aprovechar los grados de libertad de la autonomía y, al mismo tiempo, evitar el callejón sin salida de la reflexión trascendental, consiste en disolver la identidad con propósitos de comunicación.[183] El Romanticismo queda fascinado con los dobles –con las imágenes reflejas, con los gemelos, con narraciones en donde los conocedores reconocen al autor transformado en dos personas que se comunican.[184] "Porque nadie puede conocerse en tanto sólo sea él mismo y no, al mismo tiempo, otra persona".[185] Las identidades no sirven ya para asegurar las referencias externas, sino para organizar la autorreferencia. Entonces, la desintegración de la identidad en torno a las dificultades (e incluso fracasos) de la reflexión sobre el yo, puede utilizarse como problema de comunicación. Se habla todavía de 'genio', pero también se sabe que la inclusión del artista al sistema es cosa del sistema mismo, y no algo que

[182] Que (y cómo) se puede prescindir de ella se ve, por ejemplo, en una expresión de August Wilhelm Schlegel (*op. cit.*, p. 81): "Lo bello es una manifestación simbólica de lo infinito".

[183] El tema del *cambio* de identidad, por ejemplo, en la relación sexual entre hermano y hermana ya existía, mucho antes del Romanticismo; y también en ello está claro que esto es un tema para la *literatura*, por tanto, que presupone la *escritura*. Para material del Renacimiento italiano, véase Graziella Pagliano, "Sociología e letteratura, ovvero stori di fratelli e sorelle", *Rassegna Italiana di Sociologia* 35 (1994), pp. 151-162.

[184] Véase, por ejemplo, Ritter Gluck de E.T.A. Hoffmann, cit. según E.T.A. Hoffmann, *Musikalische Novellen und Schriften* (ed. por Richard Münnich, Weimar 1961, pp. 35-55.

[185] Friedrich Schlegel, *Über Lessing*, cit. según *Werke*, *op. cit.*, tomo 1, pp. 103-135 (123).

pueda formarse previamente por naturaleza o por nacimiento. Se conserva la distinción original/copia, pero se sabe también (y esto expresa la figura del doble) que esta distinción no puede obtenerse a partir de la realidad, sino ser producto propio, coacción propia del sistema/arte para crear obras 'originales'.

Finalmente, el Romanticismo en su interpretación del tiempo histórico queda afectado por los cambios destacados de su tiempo. Desaparecen las posibilidades seguras de deducir el futuro del pasado. Esto se pone de manifiesto en el aumento de libertades que corren en ambas direcciones: el pasado (no sólo la Antigüedad, sino también la Edad Media) puede ser enaltecido; el futuro puede dejarse en la indeterminación y quedar escudado con el carácter de sugerencia. Lo que para la política –después de la Revolución francesa– es cuestión de decisión, para el arte ahora es un problema de forma que se confirma a sí misma: "Hemos sido despedidos del tiempo de las formas generales aún válidas".[186]

En la medida en que ya no proceden las limitaciones objetivas de lo artísticamente permitido, el arte correspondientemente reconocido se define mediante una relación temporal con el arte hasta ese momento existente. El vanguardismo pretende colocarse por encima de su época; pero como no puede actuar en el futuro, termina prácticamente distanciándose (criticando, polemizando) del presente común. También el postmodernismo con su auto-designación sugiere el establecimiento de periodos: si sus decisiones estructurales fueran inequívocas, él las negaría en el acto mismo de su realización. Sólo en la arquitectura posmoderna que logra diferenciarse con toda claridad del anterior estilo reduccionista (palabra clave: Bauhaus), esto se alcanza hasta cierto punto. En todas partes, cualquier intento de definición lleva una mezcla de corrientes temporales: moderna, tardío moderna, posmoderna. Todo esto converge en la tendencia a eliminar los excedentes de comunicación no a partir de la modalidad de la información, sino de la forma de darla a conocer; por tanto,

[186] Novalis, *Fragmente* II Nr. 2167 según la númeración de la edición *Werke/Briefe Dokumente* de Ewald Wasmuth, tomo 3, Heidelberg 1957.

preferenciar la autorreferencia en vez de la heterorreferencia. Para el siguiente desarrollo del arte y, sobre todo para el arte del siglo XX, esta preferencia parece ser decisiva. Es sorprendente que esta inclinación por la autorreferencia haya sido posible y se hayan encontrado formas convincentes para expresarla, sobre todo cuando la autorreferencia sólo puede ser observada en relación con la heterorreferencia. La hétero-referencia queda reducida cada vez más al 'unmarked space', cuyo cruzamiento no vale la pena porque para hacer algo ahí hay que rebasar los límites de nuevo. Con la caracterización de 'arte moderno' se pudo hacer visible la contingencia histórica de este bandazo en dirección de la autorreferencia. Esto hace obligatoria la pregunta de si esta forma debe conservarse para expresar la autonomía.

La distancia alcanzada mediante el desarrollo diferenciado de la reflexión, aparece como estructura a adoptar en el futuro –a pesar de todos los sufrimientos que trajo este desarrollo diferenciado, y a pesar del diagnóstico de que el mundo burgués se desharía por sus contradicciones. Puede ser que esta diferencia quedara disfrazada con la expectativa de una 'nueva mitología' ("el programa sistémico" más antiguo: Friedrich Schlegel, Hölderlin, Schelling), tan sólo para reproducir con esa fórmula las dudas y la incredulidad sobre sí misma; porque 'nueva mitología' significa que los preceptos antaño contenidos en la tradición –en el encargo de obras por parte de los protectores, hasta llegar a fijaciones en forma de contratos– ahora deben sustituirse por decisiones propias.[187] Puede ser también que con Kant y Schiller se haya puesto la esperanza en la unidad moral-estética de la socialidad (= sociedad) para de esa manera venir tan sólo a dar en lo apartado de la intimidad burguesa.[188] Es posible

[187] Una expresión referida a la arquitectura postmoderna, es válida para el Romanticismo: "Whereas a mythology was given to the artist in the past by tradition and by patron, in the postmodern world it is chosed and invented". (Charles Jencks, *Postmodern vs. Late-Modern*, en Ingeborg Hoestery (ed.), *Zeitgeist in Babylon: The Postmodernist Controversy*, Bloomington Ind. 1991, pp. 4-21, 9).

[188] Sobre el desconocimiento de las diferenciaciones funcionales del sistema/sociedad –ya realizadas en gran parte cfr., Klaus Disselbeck, *Geschmack*

llegar a deleitarse con experiencias 'sublimes' (milagros, magias, fantasmas, cosas espantosas), sólo para llegar a admitir que en el mundo moderno todas estas experiencias tienen explicaciones bastante banales.[189] O con Hegel puede que se piense que la unidad haya ahora de alcanzarse únicamente (e importa esto únicamente) en la reflexión. Pero entonces aparece el observador y se somete a la observación, y ya no será posible deshacerse de la pregunta: ¿con qué diferenciaciones se observa, y por qué así y no de otra manera? Con eso, el intento antiguo de la filosofía de degradar al arte, llega a su fin. Minerva se permite volar más alto que el búho, y cada observador se deja observar como constructor de un mundo en donde lo representado sólo a él se manifiesta como si fuera real.

V

No hay nada de nuevo en eso de que aun los románticos vean en el arte algo enigmático, misterioso, un límite conceptualmente inaprehensible. Su descripción del arte –aun allí donde se exige respetar los medios– se orienta por las obras; no se llega, pues, al nivel de las operaciones elementales que las producen y las reproducen. Esto, sin embargo, cambia a más tardar con los impresionistas. Con el creciente conocimiento en el siglo XIX de las operaciones (y con mayor razón con el conocimiento de las operaciones de hoy día), las descripciones del arte deben adaptarse a las exigencias del tiempo; esto significa entre otras cosas que las descripciones del arte no culminan en la idea de belleza.

Con Hegel termina (no el arte) sino la filosofía del arte –si ésta se asocia con la pretensión de atribuir al arte un lugar en la sistemática de la teoría filosófica y con la de determinar el alcance de sus posibilidades. Siempre habrá filósofos que se ocuparán del arte; pero

---

und Kunst: Eine systemtheoretische Untersuchung zu Schillers Briefen "Über die ästhetische Erziehung des Menschen", Opladen 1987.

[189] Así, p. ej., Ludwig Tieck en la novela *Das Zauberschloss* (1830).

el objeto de interpretación quedará señalado por el rápido desarrollo del arte que, como quien dice, huye de toda pregunta acerca del porqué y del cómo. Si por ejemplo, empezando con Manet, los pintores vuelven a descubrir la superficie del cuadro y tratan de validarla mediante imágenes que se perciben todavía espacialmente, esto no surge de un estudio de la filosofía, ni está motivado tampoco por estimulaciones surgidas de teorías filosóficas. Más bien surge como reacción ante su propio quehacer, como reacción a un 'realismo' pasajero; o, tal vez, por el espíritu de paradoja que reside en el ver, dejar de ver y volver a ver la superficie del cuadro. Ninguna filosofía podría juzgar desde su sistema qué es lo que ahí ocurre y por qué. Lo que como autodescripción del sistema del arte encuentra resonancia en el sistema, es lo que enlaza con sus propios descubrimientos.

Lo moderno señalado en las corrientes artísticas de mitad del siglo XIX es la renuncia no sólo a la imitación, sino también a la pura y simple ficción. La comprensión de lo ficticio exigía que su representación no se mezclara con la realidad verdadera, sino que primero se reaccionara incrédulamente y, luego, esa incredulidad se suspendiera para así poder contemplar la obra de arte como realidad *sui generis*. Ahora esta suspensión de la incredulidad (este negar la negación de las valencias reales) se vuelve superflua. La ficción aún presuponía la posibilidad de comprobar cómo el mundo debía estar constituido, para que ella pudiera llegar así a ser descripción acertada. Para eso era necesario una suficiente similitud de contexto, una suficiente redundancia en la obra de arte misma. El arte moderno, sin embargo, sobrepasa esas condiciones de la ficción. La obra de arte moderna no imita (y en caso afirmativo, entonces únicamente de manera irónica), y tampoco busca anclar la propia realidad en lo ficticio. Sólo confía en sus propios medios de convencimiento y, sobre todo, en que al superar las ofertas existentes llegue a convencer; o, en todo caso, a reconocerse eso como motivo. Esto puede entenderse como la última consecuencia del proceso de diferenciación del sistema/arte que abandona lo reconocible y las redundancias que todavía presuponen una realidad ficticia a diferencia de la real, para

así efectuar las redundancias exclusivamente como auto-sugerencia de la propia obra de arte; o –como se dice hoy día– como 'intertextualidad' en el propio sistema.

Algunos observadores de la variada (y no obstante rica) historia del arte del siglo XX volvieron a servirse de presuposiciones 'dialécticas'.[190] Esto sugería que un proceso impulsado por la negación finalmente terminaría en algo afirmable –cosa difícil de confirmar: piénsese tan sólo en los esfuerzos acometidos por Adorno para demostrarlo en Schönberg, y no en Strawinski. También se mencionan a manera de estereotipos el 'capitalismo' y la 'sociedad burguesa'. Sin embargo, estas relaciones transversales ya no resultan analíticamente posibles desde hace tiempo y falta un concepto de sociedad para poder explicar por qué el arte (cosa en que coinciden todos los observadores) tiene problemas con su propia autonomía. Sin embargo si la dialéctica ahora (después de la "Dialéctica de la Ilustración")[191] ya no ofrece perspectivas para el futuro, ¿habría que inferir de ahí un arte sin futuro o una sociedad sin futuro? O, en vista de una improbabilidad así, ¿no sería mejor renunciar a la dialéctica? Por eso hemos roto con este modo de explicación que lejanamente recuerda a Marx (sin haber partido de otros diagnósticos), y vemos la modernidad social del arte (igual que la de otros sistemas funcionales) en su autonomía sistémica que luego se vuelve tema de su propia auto-descripción.

Sin embargo, las autodescripciones del sistema en el sistema no reproducen las operaciones, sino únicamente las ideas que dirigen las operaciones. El proceso diferenciado de reflexión se mantiene, y en las obras de arte se encuentra cada vez más teoría aplicada; hasta que el 'vanguardismo' retoma el concepto ideológico-político y lo

[190] Para una perspectiva general, véase David Roberts, *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*, Lincoln Nebr. 1991. Cfr. también Christoph Menke-Eggers, *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrungen nach Adorno und Derrida*, Francfort 1988.

[191] Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (1947), cit. según la edición en : Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, tomo 3, Francfort 1981.

lleva a la práctica para así experimentar con el concepto de arte y con la universalidad del ámbito encargado del arte. El *Ideal* de la idea del arte es sustituido por su (independiente y auto-determinada*) universalidad.*

Las posibilidades de fugarse hacia lo exótico o hacia lo trivial ya no son suficientes, sus límites están rebasados. Todo lo misterioso se arroja (a no ser que tome la función de producir un shock)[192] hacia el 'espacio sin marca' en donde los signos están grabados: lo vacío del escenario, lo blanco del papel, el silencio que permite el sonido de los tonos.[193] De este modo la atención prestada a la escritura se refuerza de nuevo –no respecto de lo que ella señala como distinto, sino de lo que ella misma presupone como su otro y pasa desapercibido: como trazo, como fisura,[194] como lineamiento, como dibujo –y no como signo. Los signos vuelven a ser símbolos encargados de representar la relación con lo indesignable: formas 'puras' carentes de contenido que deben funcionar tan sólo como diferencias; símbolos que intentan ser lo que no pueden ser; símbolos para una re-entrada de la forma en la forma. No sin razón se considera a Picasso pintor representativo de este siglo XX, ya que la unidad de su obra no puede concebirse como forma o como estilo, sino sólo como ironía que experimenta con todo tipo imaginable de forma y de estilo.

Por su parte, la abstracción hacia la forma pura es tan sólo el indicio de que todo es posible. El reino de lo permitido (de lo

[192] Esto podría comprobarse con un análisis más exacto de nuevas formas "fantásticas" del arte. Rico en materiales: Christian W. Thomsen/Jens Malte Fischer (ed.), *Phantastik in Literatur und Kunst*, 2ª ed. Darmstadt 1985. Cfr. también las interpretacines de Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, Francfort 1992. Volver indiferenciable (!) la pregunta por las influencias sobrenaturales.

[193] Conocido sobre esto: Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamáis n'abolira le hazard*, prefacio cit. según *Oeuvres complètes*, éd. de la Pléiade, París, pp. 453-477: "'les blancs', en effet, assument l´importance, frappent d´abord; la verification en exigea..." (453).

[194] Palabras de Heidegger. Véase *Der Ursprung des Kunstwerks*, en: Martin Heidegger, *Holzwege*, Francfort, pp. 7-68 (51 s.).

artísticamente posible) se amplía enormemente, con tal de volver observable que es símbolo que tan sólo excluye la exclusión aquello que ha sido rellenado. La teoría se convierte en instancia que autoriza. Su tema es ahora: ¿Qué significa y cómo se vuelve observable que el sistema del arte contenga su propia descripción?

Esto, sin embargo, significa también que el sistema puede incluir como auto-descripción su propia negación; por ejemplo, negación de todo tipo de límite o negación de todo tipo de determinación propia; o también negación de todo tipo de responsabilidad respecto de los procedimientos de la tradición. O viceversa: negación de su propio futuro.[195] La negación por cierto en cualquier caso es operación positiva (aquí comunicación) dependiente de la garantía recursiva del sentido de un sistema autopoiético que realmente existe. Por eso la auto-negación es posible si el sistema que la realiza opera autopoiéticamente, si tiene memoria, y si realiza una proyección hacia el futuro –aunque sea en la forma vacía del 'ya no puedo más'.

A la 'crítica romántica' le interesaba agotar las mejores posibilidades y llegar a la perfección inalcanzable. Ahora se trata de ubicar la negación del sistema en el sistema, se trata de la perfección de su autonomía: sólo incluyendo la auto-negación en el sistema (o dicho de otro modo: excluyendo la negación externa) puede pensarse la autonomía en sentido radical. Como resultado de este desarrollo (desde hace tiempo, 'histórico'), se ve que el arte dispone de dos posibilidades para manejar las limitaciones: a) las puede rechazar o superar al considerarlas como represiones; o b) las puede aceptar como condiciones de trabajo necesarias que en el siguiente paso pueden ser sustituidas. La estética de Adorno,[196] con base en un concepto fundamental de negatividad, ofrece dos versiones: a) una purista basada en el rechazo de cualquier influencia externa; y b) otra crítico social que piensa que el arte se realiza positivamente en

[195] Que se permita especular que la negación de cualquier lazo con el pasado no sea lo mismo que la negación de cualquier futuro diferenciable, ya que finalmente el futuro supondría algo *ante lo cual* se puede diferenciar.

[196] Véase Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, en idem: Gesammelte Schriften*, tomo 7, Francfort 1970.

la sociedad, pero manteniendo una posición negativa (en el sentido de crítica) hacia la sociedad. Es difícil ver qué concepto de negatividad pudiera unificar ambas versiones y superarlas dialécticamente en algo que les fuera común. Sobre esto habíamos anteriormente planteado ya la pregunta[197] de si en el nivel operativo podía partirse de la negación, o si debiera haber un concepto prelógico de la distinción que sólo en el plano de la auto-descripción (en el plano, pues, de la autorreferencia/heterorreferencia) requiriera de la operación del negar.

En todo caso en los desarrollos más recientes del arte moderno se puede observar que el arte mismo ha ido cambiando su relación con la realidad no artística, sin hacerse dependiente de las negaciones. Primero se experimentó con posibilidades limitadas de este tipo incorporando el azar, presentando materiales no trabajados, dejando lugares indeterminados remitidos a la futura continuación de la obra mediante la interpretación. No obstante, estas referencias se conservaban en la obra a través de la misma obra de arte: podían enlazarse con las partes propositivas formales y por eso ellas mismas aparecían como formas.[198] Sin embargo, si una obra de arte se destina a cuestionar al arte mismo (o inspirándose en Gödel busca presentarse como obra de arte fuera del sistema del arte; o busca realizar una *re-entry* del no/arte en el arte al estilo de Spencer Brown para así crear una infinidad imaginaria de oscilación entre lo interior y lo exterior[199] –lo cual no está al alcance de un cálculo de las formas; y si todo esto se integra en el sentido intencionado de la

[197] Véase p. 94.

[198] Correspondientemente, Umberto Eco, *Opera aperta* (192), 6a. ed., Milán 1988, p. 177, insiste en que también una obra de arte abierta (a la interpretación) debería ser reconocible como obra. Además, deben darse otros límites para la continuidad. Se pueden seguramente hacer variaciones a una pieza de piano de Stockhausen, pero ésta difícilmente se puede proseguir si se canta Lilli Marleen.

[199] Para lo "fuera del cáculo de las formas" cfr. Elena Esposito, "Ein zweiwertiger nicht-selbständiger Kalkül", en : Dirk Baecker (ed.), *Kalkül der Form*, Francfort 1993, pp. 96-111.

obra de arte y por consiguiente puede observarse), entonces muy claramente se ha alcanzado un nuevo nivel de autodescripción del sistema: la introducción de la negación (y no sólo la calculabilidad de las formas) del sistema en el sistema.

No obstante, las matemáticas de la *re-entry* llevan a una '*unresolvable indeterminacy*';[200] no porque estén determinadas por un entorno incalculable (mediante variables independientes), sino porque están dispuestas para la auto-indeterminación. La determinación siguiente debe quedar a discreción del tiempo. Con todo, la autopoiesis de un sistema no conoce ningún lugar donde pueda ubicarse una última operación que niegue al sistema –ya que todas las operaciones se conciben bajo el punto de vista de la reproducción. Por tanto, la auto-negación del sistema –como forma de practicar autonomía– es tan sólo una operación entre otras, un intento de encontrarse con los límites para incluir lo excluido; un intento de sobrepasar con la negatividad todo lo que lo ha precedido, o un intento de permitir que todo aquello que no es artístico pueda reentrar en el mundo del arte. Hay muchos intentos en este sentido; por ejemplo, provocando al público al hacer sumamente improbable el reconocimiento del arte como arte. Se labra una señal en la banca de un parque con la expectativa (¿esperanza?) de que nadie se dé cuenta que es obra de arte, aunque, en caso dado, se pueda comprobar efectivamente ante el tribunal. Objetos de uso de toda clase se 'declaran' obras de arte (Duchamp, Warhol); o a obras de arte que no son distinguibles sensorialmente, se les atribuye distintos sentidos artísticos.[201] Las narraciones ya no se escriben tan sólo increíblemente como en el Romanticismo, sino ilegiblemente para llamar tal vez la atención de que se trata únicamente de escritura.[202] En los *happenings*, el momento de posible observación se reduce a un mínimo al seleccionar fortuitamente a los pasantes, para así demostrar al arte mismo que eso todavía es arte. La esperanza se deposita en la provocación negativa de un con-

[200] Spencer Brown, *op. cit.*, p. 57.

[201] Reflexiones que continúan con esto, véase Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, tr. del alemán, Francfort 1984.

senso desesperantemente imprevisto de observaciones artísticas. Pero, ¿cómo podría ser esto posible socialmente, si no es por la autonomía? Generalmente todos estos intentos se basan en la autonomía del arte, e intentan realizarla llevándola a los extremos. Y esto es válido también si la autonomía se practica como renuncia a la autonomía –cuando se intenta reconciliar el arte con la vida, o cuando se trata de comercializar el arte de tal manera que ya no se insiste en formas propias, sino que el arte del arte está en que el capitulación total se propone como escenificación del arte.[203] Werner Hofmann habla de un 'arte ausente de arte', y esto lo atribuye al creciente esfuerzo por 'desaprender' el arte.[204] Permanece el enigma de por qué (independientemente de la simple afirmación) la obra de arte es obra de arte; como si lo inobservable del mundo quisiera precisamente simbolizarse por medio de este carácter enigmático. De esta manera, el arte 'requiere' de comentarios (Gehlen), es decir, requiere de una mediación lingüística adicional de su sentido. "La reflexión parafrasea la creación" dice Hofmann,[205] pero igualmente podría sostenerse lo contrario: la obra de arte ahora sólo parafrasea la reflexión.

Sin embargo, no siempre se trata de la negación del arte como arte; variantes decisivas no se ocupan del sistema/arte, sino del sistema/sociedad. Desde hace tiempo ya no se trata de representaciones, de utopías de oposición y tampoco de crítica social dependiente de

[202] Esto puede suceder tanto arriba como abajo: por el uso masivo de un acervo intelectual que ya nadie dispone, o por el uso de un argot de la clase popular (Burroughs, Pasolini) que sólo entienden aquellos que no entran en consideración como lectores.

[203] Se puede dudar que esto corresponda al concepto de autonomía por ejemplo: Wolfgang Welsch, "Übergänge", *Selbstorganization* 4 (1993), pp. 11-15. Pero parece que Welsch sólo entiende por autonomía el rechazo de las tutelas y de las intromisiones y eso, hoy día, seguramente ya no es el problema. Sin embargo, ¿cómo de otro modo habría de entenderse la búsqueda de transiciones, de contacto con la "vida" o, finalmente, de poner en duda la distinción entre arte y no arte, de no ser como acción autónoma?

[204] Véase Werner Hofmann, *Die Kunst, die Kunst zu verlernen*, Viena sin año (1993).

[205] *Op. cit.*, p. 47.

las ideologías. Cuanto menos convencimiento de que lo nuevo de una obra de arte es en línea ascendente algo mejor, tanto más cercano se vuelve utilizar la novedad para provocar a la sociedad. La provocación no se puede repetir, hay que inventar siempre de nuevo provocaciones hasta lograr un estado de habituación, con la consecuencia de que la sociedad ya no se dejará provocar por las provocaciones. Por eso hoy día el arte provocativo ya no es posible; si los clásicos de la provocación vivieran, ya no la intentarían.

Se pueden encontrar oportunidades de expresión importantes si se parte de la distinción inclusión/exclusión. Entonces se ve que las obras de arte se esfuerzan por simbolizar la unidad de la diferencia, sobre todo mediante la reintegración estética de lo excluido en el ámbito de la inclusión. De la manera más clara esto ocurre en el uso de basura y chatarra para la creación de obras de arte.[206] Otra variante es el cuidadoso descuido de la apariencia física que pretende provocar exclusión para así poder sostener que la exclusión no interesa. También la estética de la lentitud (ir suavemente en motocicleta con la cabeza echada hacia atrás), caracteriza a la sociedad que hace depender la inclusión de la velocidad.[207] En la misma línea está el tránsito de pintor (escultor, poeta, músico) hacia 'artista sin más', a quien ya no es posible señalarle criterios. El 'artista sin más' celebra la inclusión como auto-exclusión deliberada, como "ni esto/ni lo otro" con relación a todos los medios artísticos. Todo esto no lleva a negar el arte como arte, pero sí a caracterizar a la sociedad como un sistema que incluye sus propias negaciones en tanto reproduce inclusión y exclusión mediante operaciones propias. La obra de arte plantea la pregunta de si ella misma es arte, y de este modo el arte se vuelve un concepto auxiliar para la comprensión de las pre-

[206] El proceso de diferenciación del sistema de arte se manifiesta aquí de manera más brutal, si se piensa cómo se recibiría el intento de acercar tales obras de arte a aquellos que viven en (y sobre) los basureros y que deben crear sus alojamientos utilizando estos desechos.

[207] Cfr. Karl-Heinrich Bette, *Theorie als Herausforderung: Beiträge zur systemtheoretischen Reflexion der Sportwissenschaft*, Aquisgrán 1992, pp. 60 ss.

sentaciones. El arte se expone a aquella '*unresolvable indeterminacy*' de la *re-entry* matemática, la cual señala el fin de las operaciones del cálculo y deja el futuro al futuro.

En la música se encuentra una manifestación similar que trasciende por mucho el rechazo a las restricciones del sistema tonal: consiste en concentrarse en el sonido actual del momento y en destruir cualquier posibilidad de recuerdo y de expectativa como podría quedar asegurado por medio de las melodías. Sólo el presente debe importar, y cualquier presente nuevo debe llegar por sorpresa. Un programa de esta índole termina suprimiendo la diferencia entre música/no-música –dado que las identidades se crean por secuencias y no permiten renunciar al entramado recursivo del tiempo. La forma que debe garantizar esto es el ruido inesperado que, sobre un fondo de silencio, se hace notar por su sorprendente aparición. Aunque esto también requiere de algún tipo de asentimiento; por ejemplo, de parte de John Cage, señalando que se trata de música.

Este desarrollo corre el peligro de romper la relación comunicativa entre artista y espectador. El público (como se dice en una publicación del grupo inglés *Art & Language*) se vuelve un invento, una fantasía del artista; por tanto, parte de la obra de arte.[208] Antes se suponía que la obra de arte misma señalaba que se trataba de arte. Además desde siempre habían existido condiciones elementales externas: escenario, telón, marco de la pintura –los cuales se utilizaban de deslindamiento y, a la vez, de señal 'esto es arte', independientemente de la calidad artística de la obra.[209] Únicamente dentro de estos márgenes cobraba actualidad la pregunta por la excelencia. En el arte contemporáneo más reciente se experimenta renunciando por completo a señales internas a la obra de arte. Esto trae como consecuencia una mayor supeditación a marcos externos y a señalamientos –los cuales pueden llegar a indicar que un objeto que no se

[208] Así (con relación a T.J. Clark) Michael Baldwin/Charles Harrison/Mel Ramsden, "On Conceptual Art and Painting, an Speaking and Seeing", *Art-Language* N.S.1 (1994), pp. 30-69 (45).

[209] Para tales "signal system", véase Raymond Williams, *The Sociology of Culture*, Nueva York 1982, pp. 130 ss.

reconoce como obra de arte llegue, no obstante, a ser considerado como tal. O habrá que ocuparse (como en el ya citado grupo de *Art & Language*) de '*redescriptions*' de estilos y obras que sólo se crean teniendo en la mira redescripciones futuras.[210] En tal caso ya no existen razones para terminar. La autopoiesis se vuelve forma; únicamente la falta de empuje (de fantasía, de imaginación) puede tener repercusiones destructivas desde el exterior. Entonces sobre eso se puede discutir de manera interminable, lo cual significa tan sólo que el discurso debe darse su propio fin, así como se deja una moda pasando a otra. Pero si la obra de arte ya no pretende convencer como obra de arte sino tan sólo señalarse como tal, no faltan espectadores que rechazan la indicación de considerarla arte, y se quedan extraviados en las reliquias de las identificaciones convencionales.

Quizás la posibilidad de reintegrar la negación del sistema en el sistema haya ya decaído. Tal vez todavía existan nichos, ideas sobre intentos reiterados que pudieran ofrecer algo mejor. Pero para el caso da lo mismo: se puede ya reconocer y describir el proceso. Ya no se trata de crítica, de teoría, de juicios fundados en el plano de la reflexión –la cual se mantiene a distancia observable de la empresa misma del arte. Ya se renunció a la estética académica; y si se pregunta al artista, dicha estética ya no significa nada para el arte. Ya no cuentan los fenómenos (sean de cualquiera clase), sino la autocontradicción performativa, la recursiva 'desconstrucción' de sí mismo. Se buscan posibilidades de auto-escenografía del arte en el plano de las operaciones presentadas a la observación como obras de arte –lo cual sigue siendo propósito incluido en la auto-negación. También en la 'era de la reproductibilidad técnica', las obras de arte se distinguen de otros artefactos por el hecho de no necesitar someterse a otras pruebas que a las del arte mismo.[211] Por eso pueden aprovechar incondicionalmente su propia originalidad (capacidad

[210] Uno de las fórmulas para eso es "a painting which is not to be seen" –*op. cit.*, pp. 44ss, 63ss.

[211] Aquí, por supuesto, hay que excluir las construcciones. Pero las arias de óperas, por ejemplo, no se ponen a prueba para saber en qué nivel de resfrío los cantantes podrían cantarlas todavía.

de innovación o disidencia) –y, en caso dado, sólo corren el peligro de no ser entendidas. Sin responsabilizarse por las consecuencias ulteriores se pueden concentrar en irritar al observador. Hasta en los gestos más radicales y en las 'instalaciones' más extrañas, existe el apremio de llegar a algo concreto; jamás puede tratarse de una charla de ideas disparatadas. Se debe presentar siempre algo, de otro modo se harían inalcanzables otros lugares en el sistema. En este sentido, las obras de arte son también proezas acrobáticas de lógica en la medida en que una paradoja lógicamente irresoluble queda instituida como objeto singular (y concreto) perteneciente a la especie 'obra y sistema del arte'.[212] Por razones obvias, el artista no confía en la opiniones que comunican las élites de reflexión del sistema. Él mismo lo hace. Por tanto, no se trata de dar al arte por terminado utilizando argumentos convincentes, para así finiquitarlo. La auto-negación se realiza en el plano de las operaciones autopoiéticas, es decir, se realiza como obra de arte para poder continuar. El 'fin del arte' tantas veces evocado no tiene que significar parálisis; puede seguir en movimiento si no como río, sí como mar. El fin del arte (la imposibilidad del arte, el último saldo de todas las formas posibles) adquiere una forma que es, a la vez, auto-descripción y obra de arte. Y precisamente de esta manera –incluyendo la propia negación– garantiza la reproducción del arte y, por tanto, un sistema perfectamente autónomo.

En el avance coactivo (cada vez más crítico) de que la originalidad debe manifestarse a través del desvío, se descubre finalmente la exigencia de repetición.[213] Mientras todavía se creía en el gusto, la originalidad se veía obligada a tomar en consideración el reconocimiento. Tampoco se siguieron criterios claros cuando el frente de la discusión se recorrió hacia el problema de la legitimidad de lo

[212] Véase al respecto David Roberts, *The Law of the Text of the Law: Derrida before Kafka*, Ms. 1992.

[213] Cfr. al respecto y para lo siguiente Rosalind E. Krauss, "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition", en: Ingeborg Hoesterey (ed.), *Zeitgeist in Babel: The Postmodernist Controversy*, Bloomington Ind., 1991, pp. 66-79.

técnicamente reproducible. De una u otra manera –en las observaciones reiteradas, en la repetición de las presentaciones, en la reproducción conforme al original–, las obras de arte no quieren (ni pueden) excluir la repetición; por eso se crean como '*potential multipliers*'.[214] Se puede conceder que un artista se repita a sí mismo en variaciones siempre nuevas de su intención original. Así todavía por un tiempo, el código original/copia puede proveerse de valencias tanto positivas como negativas. Finalmente se puede preguntar qué tan importante es esta distinción, y si el arte debe tolerar su tiranía. Una vez que la distinción (original/copia) se convierte en tópico de las operaciones 'transyuccionales' y puede ser aceptada (rechazada) como distinción, se necesita una nueva descripción que resista la hegemonía de la ley de la novedad. El 'posmodernismo' se rebela contra esta ley, pero con eso tan sólo retoma una vieja ley según la cual las obras de arte –de una u otra manera– deben mediar entre la redundancia y la variedad para hacer comprensible lo atractivo de lo novedoso.

No se puede negar que este desarrollo trajo consecuencias. Las obras de arte se distinguen de otras cosas por su relación autorreferencial: de sí mismas sostienen ser obras de arte. Esto es posible porque se trata de comunicación y no de algo puramente cósico. Sin embargo, si la auto-descripción del sistema/arte se concentra en este punto (en la afirmación de ser arte) y con ese fin reclama originalidad, entonces esto lleva a la pregunta de cómo se hace efectiva dicha afirmación.

El siglo XIX dividió la pregunta por la autorreferencia (y por la heterorreferencia) entre dos tendencias de estilos; de esta manera la neutralizó para el sistema. Quien deseaba optar por el primado de la autorreferencia podía adherirse a las tendencias artísticas del estetismo –el cual resaltaba las decisiones formales. A quien, sin embargo, le importaba en primer lugar la heterorreferencia (ya sea con intención afirmativa, ya con intención crítica), podía apostar

[214] Así Krauss *op. cit.*, p. 68.

por el realismo.[215] Esta oposición se volvió programa: las diferencias se probaban estilísticamente, aunque quedaban incluidas en el sistema precisamente como formas de decisión sobre el estilo –de las cuales había muchas.

Esta solución, sin embargo, no resistió la creciente radicalización del proceso reflexivo –lo cual no excluye que, hoy como antes, se puedan diferenciar las correspondientes preferencias estilísticas. El *'l'art pour l'art'* es superado por *'L'art sur l'art'*. En todo caso la heterorreferencia se debilita cuando el sistema cuestiona sus propios límites y cuando la opción por la referencia se maneja como opción propia del sistema. La apertura del arte al "todo se vale, sólo la intención decide" provoca la retirada hacia la autorreferencia –y esto es válido aun cuando se reacciona con un programa opuesto. De este modo, uno se acerca al límite en que la comunicación del arte ya no ensaya al rededor de la información, sino sólo al rededor del acto de darla a conocer; o para decirlo con más precisión: la comunicación sólo quiere informar acerca tan sólo del acto de darla a conocer. Se limita a sellar algo y a afirmar que eso es así;[216] o a producir algo como arte conceptual –lo cual sólo encuentra interés como elemento de la cadena autopoiética de auto-reflexiones y redescripciones del sistema.

La radicalización del proceso reflexivo sobre la *re-entry* y el llevar a la paradoja la distinción arte/no-arte provoca repercusiones en relación con la propia historia. La diversidad producida por el arte, se considera ahora tan sólo como heterogeneidad –y así quedará nivelado. Se olvida el 'contra qué' se dirigían las innovaciones y

[215] Respecto a esta división véase bajo el punto de vista de la autorreferencia/heterorreferencia también Gerhard Plumpe, "Sytemtheorie und Literaturgeschichte: Mit Anmerkungen zum deutschen Realismus im 19", Jahrhundert, en Hans-Ulrich Gumbrecht/Ursula Link-Heer (ed.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur und Sprachhistorie*, Francfort 1985, pp. 251-264.

[216] Así Peter Fuchs, *Moderne Kommunikation: Zur Theorie des operativen Displacements*, Francfort 1993, 163 ss., con la propuesta de ver en la diferencia entre indicación/no-indicación el "código-Midas" del arte moderno. Pero esto, bien se sabe, termina fatídicamente.

con qué ahínco se defendían o se hostilizaban.[217] De esta manera, la historia se des-historiza y se la toma como creación de un material formal cuya simultaneidad se vuelve disponible. Lo que se entiende bajo el nombre (poco afortunado) de 'posmodernidad',[218] será un producto típico de la memoria: el olvido de la mayoría de las cosas (sobre todo de aquello que no se repite), y el recuerdo de algunas que llamaron la atención.

Quizás la mejor entrada a esta discusión la ofrezca la arquitectura 'posmoderna' y su correspondiente literatura, porque aquí el contraste con la arquitectura 'moderna' puede reconocerse con claridad. En reacción a las simplificaciones propiamente esencialistas de la arquitectura moderna, la posmodernidad no busca simplemente regirse por principios, sino busca copiar en la obra de arte (y en el sistema) el entorno plural y diferenciado[219] –busca, pues, en cierta medida crear una 'requisite variety', en el sentido cibernético de Ashby. Esto es válido para la heterogeneidad de tendencias del gusto y de las expectativas estilísticas –para la diversidad entre expectativas críticas de las élites y facilidad de comprensión de una población más amplia; para la relación entre reconocimiento e innovación como requisitos igualmente justificados de la obra de arte; para la adaptación (visible) de estilos caducos a la tecnología moderna. En eso, para que los requisitos ricos en contrastes se vuel-

[217] Respecto al "concept art", véase, por ejemplo, Victor Burgin, "The Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernism", en *idem.*, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Londres 1986, pp. 29-50 (29). "Today the excitement has died down. Recollected in tranquillity conceptual art in now being woven into the seamless tapestry of 'art history'. This assimilation however, is being achieved only at the cost of amnesia in respect of all that was most radical in conceptual art".

[218] La literatura especial sobre este tema ya no se puede abarcar de una mirada (eso sólo sería razón suficiente para un sistema de comunicación de terminar con la discusión). Para una compilación de aportaciones bastante heterogéneas, véase p.ej. Hoesterey, *op. cit.* (1991).

[219] Una presentación breve, al retomar los propios trabajos determinantes del pasado, se encuentra en Charles Jencks, "Postmodern vs. Late-Modern", en Hoestery *op. cit.* (1991), pp. 4-21.

van visibles, hay que 'citar' y no 'copiar'. La '*requisite variety*' requiere correspondientemente de la '*requisite simplicity*'. Por tanto, el problema reside en si la obra de arte es capaz de defender su unidad e imponerse en contra de la '*requisite variety*'. El énfasis purista y, al mismo tiempo, esencialista de la modernidad, queda superado por la reflexión sobre la variedad. De esta manera, la unidad es sustituida por la reflexión sobre la unidad de la diversidad de las distinciones. Si de este caso especial se quisiera desprender una fórmula general transferible a otros géneros artísticos, ésta se podría encontrar en la figura de la *re-entry* (ya frecuentemente mencionada); o, con otras palabras, en la pregunta de cómo el entorno –sin perder su carácter de desconocido e inalcanzable– entra en el sistema. Dicho de otro modo: ¿Cómo puede pensar el sistema/arte su propio proceso de diferenciación no sólo en forma teórica, sino a través de las mismas obras de arte?[220]

Simultáneamente allí se da una reacción consecutiva a la velocidad del cambio y también a la autorreferencia que se estimula siempre de nuevo. No por último, como en la posmodernidad salta a la vista el cambio de corto plazo de los movimientos ("*more or less fabricated movements*"),[221] lo que impresiona es la fantasía con la que se autodenominan.[222] Si además, para hacer posible la innovación, el arte puede extender sus límites ilimitadamente, esto trae como consecuencia la supresión de la heterorreferencia. Entonces de lo que se trata es de utilizar la autorreferencia como principio generador de formas. Las operaciones del sistema se piensan como operaciones constituyentes del sistema, y las 'obras' no son más que manifestaciones temporales de este proceso. Esto es sólo posible incorporando distinciones en la obra de arte –las cuales a su vez provienen del sistema del arte, de la historia del arte, del repertorio

220 A esta pregunta, de un modo muy llamativo, Christo dio una respuesta al mundo: Si las cosas ya no pueden legitimar sus disimilitudes y sus límites, hay que envolverlas.

221 Así Jenck's *op. cit.* (1991), p. 9.

222 Una paralelo se encuentra en los modos de autodenominación de las asesorías en las organizaciones –las cuales cambian constantemente.

de formas disponibles como arte. Si ya no obliga ninguna tradición formal (aunque cada una permanece como cita reconocible), lo importante ahora es cómo quedan unidos los elementos.[223] La creciente ruptura con la tradición significa, por lo pronto, para el arte: irritación, búsqueda de formas, coacción de decidir y, con todo esto, primado de la autorreferencia. El arte entonces se cita a sí mismo, opta por los elementos estilísticos sólo para retomar la opción en la opción y para tener en cuenta otros estilos –de tal suerte que la obra de arte misma documenta que la selección estilística ha sido selección. En la obra particular (sobre todo en la arquitectura) se crean posiciones de observación locales desde donde las cosas se ven de distinta manera que desde otras posiciones –posiciones tenidas en cuenta en vez de ser rechazadas por incompatibles. Dicho de otro modo: las obras de arte se conciben de manera policontextural. Los tránsitos sorprenden al observador: y así debe ser. Si la obra de arte desde siempre debía ser sorpresa, ahora la sorpresa queda integrada en la obra de arte como *re-entry*. Entonces no se sale del asombro de todo lo que es posible. Correspondientemente, los criterios de admisión ahora son más severos; por eso, de esta manera, se puede sospechar que el grado de fracaso y el grado de dificultad de reconocer el fracaso es ahora más grande que nunca.

Los intentos de reproducir la teoría de la reflexión del sistema del arte en la forma de obras de arte, marcan –en la auto-descripción del sistema– el fin de la época estética. Esto quiere decir: el fin de todos los intentos de resolver el problema de la referencia. Así queda claro por lo menos que la unidad de la diferencia (autorreferencia/heterorreferencia) es un problema operativo del sistema. La síntesis de 'información/darla a conocer', se reproduce de momento a momento como comunicación. Para mencionar la teoría literaria de Paul de Man: los elementos constatativos y los performativos del

[223] En eso la forma "cita" hace comprensible que la diferencia en las obras se resalta y no se confunde, se recuerda y no se olvida. La diferencia se señala de manera que, por lo menos, resulta reconocible para los conocedores. Al respecto, con mucho material Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Francfort 1990.

texto requieren de una simbiosis retórica que no está apoyada en una unidad preexistente. Para los sociólogos no queda claro qué es lo que de ahí resulta y qué es lo que habría de seguir. Sin embargo queda a la mano el supuesto de que la salida se puede encontrar en que los análisis de operaciones no niegan ser ellos mismos operaciones que delimitan aquello que no es observable en virtud de las formas que ellos han elegido –pese a tomar en cuenta precisamente esa limitación.

En resumen –mirando en retrospectiva nuestros esfuerzos por describir el significado social del arte– podemos constatar dos tendencias diferentes: En la superficie, por lo menos hasta pleno siglo XIX, se trata de 'belleza'. El arte se ofrece a la sociedad mediante un valor positivo –y quién se atrevería a desear una sociedad sin belleza: todavía Marcuse sostenía esto ante los estudiantes encrespados del movimiento del 68. Lo que se había previsto como valor positivo del código, debía expresar hacia afuera la función del arte y, a la vez, debía servir de criterio para juzgar las obras de arte. Sin embargo, esto puso de manifiesto una sobrecarga de la semántica del concepto –cosa que los propios artistas se rehusaron a seguir. En la reconstrucción formal, se trataba al parecer de traer a un pensamiento final la heterorreferencia (relación hacia afuera como logro social) y la autorreferencia (criterio, fórmula unitaria del programa). Pero si esto lo que significa es formular la diferencia (heterorreferencia/autorreferencia) como unidad, termina haciendo invisible la paradoja fundamental de la unidad de lo diverso, la paradoja sistémica de la unidad de la diferencia entre sistema y entorno.

Sin embargo, en una tradición más bien oculta (que corre en paralelo de manera subterránea), esta paradoja emerge. O, para decirlo con más exactitud, lo que emerge es el esfuerzo por borrar sus huellas; o, para expresarlo de nuevo en referencia a la paradoja de lo presente de lo ausente de Derrida: "*la trace de l'effacement de la trace*".[224] Una prueba importante para ello se encuentra en la paradoja cognitiva del Renacimiento, la cual ve la tarea del arte en desarticular las pretensiones del conocimiento, sin que ella misma

[224] Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, París 1972, p. 77.

indique después la salida hacia conocimientos mejores. A esto corresponde el esfuerzo por revelar (y así legitimar) la creación del engaño, la decepción del engaño en el campo propio y, en general, la negación de las consecuencias y la irracionalización de las propias fuentes e intenciones. En el Romanticismo encontramos intenciones parecidas, sobre todo en el juego de los dobles, de los conceptos opuestos y de las inverosimilitudes. Y finalmente lo que se entiende por vanguardismo ofrece, como programa de arte, la trasgresión misma de límites.

En la misma línea se encuentra al parecer el tratamiento de las distinciones directrices de la teoría del arte, sobre todo –en el periodo de reflexión que va de Baumgarten a Hegel–, con las distinciones general/particular, y espiritual/sensorial. En la teoría oficial se trata de determinar el lugar de las bellas artes, de su deslindamiento, de su superación dialéctica. Aunque en un segundo análisis se puede reconocer que se trata de una *re-entry* de la forma en la forma –de la distinción en lo ya por ella distinguido; la diferencia general/particular se repite en lo particular, la diferencia espiritual/sensorial se repite en lo sensorial. La obra de arte misma carga por así decirlo con el peso de la paradoja, y lo resuelve con un arreglo de formas en cada obra de arte –en la obra de arte concreta se ve entonces que sí se puede.

De esta manera es posible proceder con muchas distinciones. Si la distinción sistema/entorno (como distinción entre autorreferencia y heterorreferencia) se introduce al sistema y se utiliza ahí para determinar lo sí mismo (por ejemplo, como esfuerzo por la belleza), ésa es también una operación de *re-entry* –con la función de atribuir al observador una distinción manejable. Las *re-entries* son a su vez formas, es decir, distinciones en cuyo otro lado no se puede ver la paradoja.

Desde el arranque, la auto-descripción de un sistema es un atrevimiento paradójico. Ya que la observación y la descripción presuponen una *diferencia* entre el obervador/descriptor y su objeto; aunque la intención de la auto-descripción niega precisamente esa diferencia. Dicho de otro modo: la operación de la auto-descripción

lleva a la diferencia entre la descripción y lo descrito *en el mismo sistema*. Pero esta distinción produce un excedente de posibilidades; como distinción y como excedente de posibilidades (con múltiples realizaciones) pone en cuestión en qué sentido la unidad del sistema puede ser todavía objeto de descripción. De principio a fin, la autodescripción del sistema/arte tiene que ver con este problema sólo observable como paradoja –y por eso hay que encubrirlo. Este es un entendimiento desconstructivo, sin embargo, desconstrucción no significa destrucción. El análisis no termina en que todo es discrecional y sin sentido, sino más bien muestra cómo la diferencia entre paradoja y despliegue (por tanto, el que la paradoja se vuelva invisible por las sobradas identidades y plausibilidades), sirve para que el sistema se adapte a la 'marcha de la historia'; o visto desde la sociología, sirve para que el sistema se acomode a los respectivos resultados de la evolución social, al conservar su autonomía autopoiética.

VI

La estética filosófica después de Hegel tuvo muchas dificultades en entender las consecuencias semánticas del proceso de diferenciación del sistema/arte, especialmente en su versión moderna: pretensiones hiperdimensionadas de no querer omitir nada, ni siquiera lo que no es arte, por un lado; un ambiente muy extraño que, en primer lugar, se ocupa de sí mismo y protesta continuamente en contra de su propia historia, por otro. No importa si, con Gehlen o Marquard, se pretende atribuir al arte tan sólo un papel de aligeramiento y de compensación; o si, con Adorno, se pretenden llevar las ambiciones puristas y socialmente críticas al denominador común de la negatividad. El problema de la relación entre arte y sociedad no queda aclarado. Si se parte, en cambio, de los 'pattern variables' de Parsons, o de una teoría de la diferenciación sistémica de la sociedad, resulta directamente comprensible que universalismo y especificación no se contradicen, sino que se condicionan mutua-

mente. Para Parsons se trata de una combinación de *diversas* 'pattern variables'.[225] Para una teoría bien elaborada de la diferenciación moderna de la sociedad esto quiere decir que las pretensiones universales en la sociedad moderna presuponen diferenciación funcional y, por eso, una particular referencia del sistema. Sin más se espera que únicamente los sistemas parciales pretendan la universalidad de su respectiva función.

Esto quiere decir que para eso se necesita una memoria propia del sistema y, por tanto, una historia propia del sistema y una distinción referida al sistema entre autorreferencia y heterorreferencia. La historia de la auto-descripción moderna del sistema del arte –desde el Romanticismo, pasando por el vanguardismo hasta llegar al postmodernismo– se puede resumir (como variación sobre un solo tema) en un único punto de vista. En todos estos casos (de un sistema que se ha vuelto autónomo) se trata del manejo del pasado y, por eso, de la pegunta de cómo interviene el pasado en el futuro (la memoria en la libertad) para inducir el cambio de lado en todas las distinciones.[226] Ya en la temprana modernidad se había determinado, valiéndose de una nueva versión del concepto de genio,[227] que los artistas no deberían seguir a los ideales sino a su propia genialidad. Y el *concettismo* del siglo XVII había señalado que la obra de arte no era

[225] Véase Pattern Variables Revisited: "A Reponse to Robert Dubin", *American Sociological Review* 25 (1960), pp. 467-483; reimpr. en *idem., Sociological Theory and Modern Society,* Nueva York 1967, pp. 192-219. En Parsons, sin embargo, esta combinación se refiere muy especialmente al subsistema de adaptación del sistema social –el cual, sin embargo, sólo llega a darse en esta forma cuando la diferenciación del sistema general de acción se ha desarrollado lo suficientemente.

[226] Véase ya Novalis, *Blüthenstaub* 109: "El presente habitual entrelaza pasado con futuro por medio de restricciones. La contingencia surge por medio de solidificación y cristalización. Sin embargo, existe un presente espiritual que identifica a ambas por medio de la disolución." Cit. según *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs,* Darmstadt 1978, tomo 2, p. 283.

[227] Véase entre otros Giovanni Paolo Lomazzo, Idea *del Tempio della Pittura,* Milán 1590, pp. 8 ss.

exclusivamente ella misma.[228] El arte pasado ya no es idea, ya no es modelo, ya no es depósito de paradigmas, de ejemplos. En vez de esto, *ofrece la posibilidad de ser una heterorreferencia que no interfiere con la autonomía del sistema.* El arte pasado se vuelve historia. Ahora se prohíbe el que simplemente las obras (o sus formas) se repitan. Sin embargo, precisamente por haber perdido su obligatoria naturalidad libera sus formas y estilos, y los pone a disposición como material disponible. Los museos (y de diferente manera, las bibliotecas,), sirven ahora de contexto interno del sistema –frente a lo cual lo nuevo puede perfilarse como nuevo, además de que para el propósito de perfilar lo nuevo se vuelven indispensables. Dada esta situación (y dado que la idea de un museo universal y, por eso, obligatorio no se ha podido realizar), ahora se puede recurrir a esta función contextual, de tal suerte que al seleccionar este contexto (e incluso producirlo), frente a él lo nuevo puede aparecer como nuevo.[229] Se llega aquí al cruce de distintos límites. Se opera del otro lado de lo nuevo (del lado de la memoria del sistema), para poder seleccionar el fondo sobre el que las obras producidas puedan aparecer como nuevas.

Aun si bajo el signo de 'postmodernismo' la insistencia en la novedad de la obra de arte se sustituye por la combinación de antiguas formas, la auto-historización del arte queda comprometida con la distinción antiguo/nuevo; porque de qué otro modo podría conceptuarse en términos teóricos de diferencia. Sólo hay que seleccionar una forma entre las formas: la forma de citar; o la forma de recombinar elementos estilísticos heterogéneos; o el pasado podría entenderse como la suma de expectativas fijadas respecto del arte, para así, luego, poder provocarlas o contrariarlas. De este modo el arte depende de la distinción antiguo/nuevo también para la refle-

[228] Sólo por eso debería haber ya una razón por la que también hoy se hable de "conceptual art".

[229] Véase al respecto Boris Groys, "Die Erzeugung de Sichtbarkeit: Innovation im Museum: Nicht das Kunstwerk ändert sich, sondern sein Kontext", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 28 de enero de 1995 (sin referencia de página).

xión. Sólo lo nuevo puede hacer historia –de donde algunos deducen, por las posibilidades supuestamente agotadas– 'el fin de la historia'. Esto quiere decir que la unidad de la distinción antiguo/nuevo no puede pensarse como distinción. La no reflexividad de la diferencia, hace posible utilizar los anacronismos de modo explícitamente moderno, es decir, como formas que absorben contingencia.[230] La distinción antiguo/nuevo se vuelve un punto ciego precisamente para la auto-descripción del sistema. Se necesitaría una observación de tercer orden (en forma de sistema–describiéndose-a-sí-mismo), si se quisiera encontrar el significado de esta distinción, y si se quisiera saber cómo el sistema del arte reflexiona sobre sí mismo por medio de esta distinción.

El punto de partida para esto podría ser la tesis de que todo sistema plenamente autónomo requiere de una referencia externa: allí está Gödel como testimonio. Si para la externalización se selecciona la dimensión temporal, con eso se logra una libertad máxima para la auto-determinación social y comunicativa del sistema. Precisamente el pasado en su concreción (que ya no puede –y no debe– considerarse obligatorio), cumple la función de garantizar la autonomía. Por tanto, el pasado no es que se vuelva insignificante, ni que se vuelva prescindible, sino que sólo de manera paradójica puede cumplir con su función: como presente de lo ausente, como incluido de lo excluido, como huella que de todos modos queda –según Derrida–[231] a la hora de borrar la huella. En una palabra: como parásito

[230] Por lo demás, lo mismo debería ser válido también para los más recientes intereses esotéricos y para los fundamentalismos religiosos de muy diversos tipos. La atención, en este paralelismo con la estética, se exhibe cuando uno se da cuenta lo fuerte que se argumenta aludiendo a la "experiencia" en el contexto social de estos nuevos movimientos religiosos o casi religiosos –experiencia interior similar a la experiencia mediada por la percepción como fuente de certeza de estados de cosas que en si podrían ser diferentes. Algo similiar es válido para el afán de los medios de masas por "los reportes empíricos", es decir, por poner al descubierto percepciones y opiniones harto individuales: con este tipo de comunicación se presenta la *realidad sin exigencia de consenso*.

que se aprovecha de que la unidad de la distinción (antiguo/nuevo) utilizada por un observador, no puede indicarse en la observación misma.

Aun si, siguiendo a Nelson Goodman, se esperara del arte que contribuyera a la creación del mundo, éste sólo puede crearse operativamente *dentro del mundo –observando siempre desde otro mundo*.[232] Así el mundo acompaña todas las operaciones como co-reproductor del 'unmarked space'. Aunque en el plano de las observaciones –tanto en la ciencia como en el arte–, se pueden hacer visibles en sus premisas los modos de creación del mundo hasta ahora conocidos. No obstante esto necesariamente significa que el mundo hasta ahora marcado como vigente, ha de quedar de esta manera superado como mundo. La teorías, los estilos, y las obras hasta ahora conocidas ya no pueden representar el mundo –independientemente de cómo se disponga en el plano de la terminología filosófica de conceptos como el de realidad, objetividad, ser... Lo que ocurre en esta indicada desvalorización del mundo, es la regeneración de nuevas zonas de inobservabilidad; por eso, la generación de lo nuevo nunca puede ser aclarada.

¿Qué es entonces exactamente lo que ocurre, si la posmodernidad permite recurrir a antiguos depósitos de formas? Si se permite (y aun se recomienda) utilizar formas antiguas, ¿podría sospecharse entonces que la distinción antiguo/nuevo se vuelva obsoleta? Precisamente lo contrario es el caso, pues no se trata de copiar lo antiguo, sino de experimentar con nuevas combinaciones. Más bien parece que bajo el título de 'postmodernidad', el sistema exige autonomía frente a la distinción antiguo/nuevo –lo cual quiere decir, autonomía para cruzar los límites entre lo antiguo y lo nuevo, en donde lo nuevo (con el tiempo) habrá de volverse automáticamente antiguo. En este caso, sin embargo, hay que separar las distinciones antiguo/nuevo de autorreferencia/heterorreferencia. No por el hecho

[231] Véase nota 224.

[232] Véase Nelson Goodman, *Ways of Worldmarking*, Indianapolis 1978, Cfr. también *idem.*, *Languages of Art*, Londres 1969.

de ser antiguo (y, por eso, operativamente inalcanzable), lo antiguo ha de ser tratado como si fuera algo externo. Presumiblemente entonces se experimenta que sólo el sistema puede garantizar la realidad de su propio mundo. Por tanto, la referencia a la realidad reside exclusivamente en la resistencia de las operaciones del sistema frente a las operaciones del sistema, es decir, reside en el hecho de que ciertas combinaciones de formas simplemente no funcionan. Y que el mundo –guste o incomode– sigue siendo inobservable.

En el pensamiento clásico hubiera sido muy natural resolver este problema mediante generalización recurriendo al esquema de los géneros y las diferencias específicas. De este modo se llegaría a los últimos principios que habrían de confirmarse siempre en todas las distinciones a emplearse. En el Idealismo alemán (y con mayor razón, en el Romanticismo), esta esperanza se extingue lentamente: se coloca a una distancia que si bien se puede localizar todavía, no puede ser aprehendida ya por la reflexión. Queda tan sólo como un derrotero infinito; en este sentido puede hablarse todavía del ideal de la belleza. Al *expresarlo así*, se alcanza el punto en donde esto ya no avanza. Entonces se puede rechazar, o rebelarse en su contra. Sólo de esta manera la dimensión temporal se vuelve dimensión de reflexión para el sistema del arte. Aquí no se trata de afirmar el presente (el momento, la decisión) en cuanto el presente garantiza la realidad. Más bien se trata de una constante rebelión en contra del presente en tanto contiene todavía huellas del pasado. Se trata de una rebelión del presente en contra de sí mismo y, por tanto, de la inclusión en el sistema de la negación del sistema. El presente es tan sólo cesura (una 'nada' temporal) en donde el arte no puede reflexionar, sino únicamente operar. El futuro entonces representa la autorreferencia, y el pasado, por ser inalterable, la heterorreferencia. Los parásitos que se forman precisamente por esta distinción,[233] se cuelan clandestinamente en el sistema y asumen el dominio de manera invisible. La mano invisible (la paradoja queda indicada en la

[233] Así el concepto de Michel Serres, *Le parasite*, París 1980, tr. del alem., Francfort 1981.

metáfora misma) permanece invisible, porque sólo le resta el presente intemporal. Sucede lo que sucede. Se empieza, se inserta una diferencia, se realiza una distinción, y entonces uno se abandona a lo que ya no se puede cambiar –sino en todo caso tan sólo destruir.

Con este giro de la reflexión hacia el primado de la dimensión temporal, la auto-denominación de la reflexión como 'estética' pierde su sentido.[234] Aunque ya desde tiempo atrás se había olvidado que la orientación hacia la diferencia de esta designación radicaba en la oposición a formas de conocimiento deducidas de la teoría y de la percepción sensorial: su característica seguía siendo la referencia al mundo fenoménico. Y aunque ya no se trataba de imitación, se suponía que aquello que el arte trataba de comunicar debía aparecer en la obra de arte. No se ha encontrado un nombre de teoría que pudiera renunciar aun a eso, y los esfuerzos emprendidos siguen siendo dudosos. Sin embargo bajo la palabra clave de 'desconstrucción' se discute (si no del arte en su totalidad, sí por lo menos de la literatura) sobre la disolución del sentido fenomenológico.[235]

Si se compara (como lo hemos venido esbozando aquí) la situación del sistema del arte en este siglo con la de otros sistemas funcionales, llama sobre todo la atención que el límite interno entre auto-reflexión (es decir, teoría del sistema) y operaciones productivas se ha desvanecido. En todos lados se respeta ese límite. La teología no tiene que entregar resultados para utilizarse de inmediato en un sermón. La teoría del derecho distingue su propia comprensión que se orienta interdisciplinaria e internacionalmente, de las reglas generalizadas de decisión que deben adoptar formas justiciables. Tampoco la pedagogía está determinada para usarse en clase, sino tan sólo para poner en escena la comprensión y la misión especializada de la profesión en el campo educativo. La teoría del conocimiento no es ningún método científico; puede ser que aparezca como teoría científica del objeto específico denominado ciencia, pero

[234] La crítica más conocida de esta "estética" orientada a "la cosa", por cierto, es la de Martin Heidegger *Der Ursprung des Kunstwerks*, *op. cit.*

[235] Cfr. Paul de Man, *Resistance to Theory*, Minneapolis 1986, pp. 67 ss.

esto no significa que esté hecha para ser aplicada en dicho campo. La auto-descripción del sistema arte parece que se ha desarrollado por un camino distinto. Se podría preguntar, ¿por qué?

Más que otros sistemas funcionales (religión, política, ciencia, derecho), el sistema del arte es capaz de aceptar la pluralidad de descripciones de la complejidad. Más –y sobre todo con mayor evidencia– en el arte se pone de manifiesto que la sociedad moderna (y desde su punto de vista, el mundo) ahora se puede describir tan sólo de manera policontextural. En este sentido, el arte hace aparecer 'la verdad' de la sociedad en la sociedad y, al mismo tiempo, demuestra (¡cuando puede demostrarlo!) que precisamente bajo estas condiciones existe la exigencia de las formas, que los acuerdos y desacuerdos se vuelven problema y que, en todo caso, no habría que esperar la tan temida discrecionalidad del "*anything goes*". Precisamente el cambio de las distinciones directrices (de las contexturas en el sentido de Gotthard Günther, de los 'frames' de observación) exige una considerable transparencia. Hay que ser capaz de reconocer a dónde conducen tales inversiones y cómo se garantiza la continuidad en estos 'frames' transformados.

La teoría de la reflexión sobre el sistema se demuestra a sí misma apoyándose en las obras de arte –por tanto ya no se demuestra únicamente (si es que todavía) como estética.[236] Antes de cualquier fijación textual existen ya desde siempre nombres y obras de arte famosas: Dante, Giotto, Raffael, Miguel Ángel, Palladio, Shakespeare, Goethe –a quienes, si se trata de discurso del arte, no se debe abandonar sino integrar. Esto hace indispensable incluir a especialistas en el juicio sobre las obras de arte. Primero hay artistas que escriben, luego –desde el surgimiento de las academias de arte en el siglo XVII– artistas que enseñan, y después, profesores de arte que también en la práctica buscan adquirir reputación. Existe la demanda de dictámenes profesionales y de asesorías a la hora de decidirse a hacer alguna adquisición; las exposiciones deben idearse y mon-

[236] Al respecto Arthur C. Danto, *op. cit.* (1984); *idem.*, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York 1986.

tarse según su concepto. La calidad del poema (o por lo menos su potencialidad) debe juzgarse antes de que se imprima. Todo esto sigue siendo un negocio 'crítico', dado que el sistema genera más posibilidades de las que puede albergar.

Parasitario a este requisito de disponer de un marco (en el marco del sistema del arte) se levanta un más o menos importante *establishment* de conocedores capaces de reaccionar (positiva o negativamente) a las novedades; aunque aquí lo positivo o lo negativo no és lo primordial, porque ambos valores pueden servir para establecer un tema en los medios de masas. Las controversias reactivan el negocio –en donde sin embargo se deben respetar ciertas reglas de adscripción. Asimismo, el ritmo con el que lo posible (que primero ha sido excluido) se impone, no permite que cualquier diferencia de opinión desintegre al *establishment* de expertos. Decisivo para la configuración del perfil propio de la competencia crítica es que no haya un evidente orden organizativo. Ninguna organización particular monopoliza para sí misma la escena del arte: ni las galerías, ni los museos, ni los teatros, ni las casas de concierto, ni los periodistas especializados, ni los profesores de las academias de arte. En este sentido, la competencia a la que se recurre tiene algo de profesional, aunque ser miembro de diversas organizaciones garantiza una remuneración oportuna. Surgen, simultáneamente, obras de arte que reflejan este contexto que conduce al éxito, y de este modo refleja al sistema. Ya en los siglos XVII y XVIII se encuentran pinturas irónicas de exposiciones de arte que arruinan las pinturas al mostrarlas en muros repletos de cuadros. La degradación de los cuadros por esta forma de montaje tan acariciada, se vuelve tema del arte; el montaje se exhibe como arte. En la actualidad se llevan a cabo exposiciones dedicadas exclusivamente a exponer cuadros que presentan exposiciones.[237]

[237] Véase la exposición "Das Bild der Ausstellung" en el Heiligenkreuzhof (patio de la sagrada cruz) en Viena (27 de mayo-17 de julio de 1993). El catálogo editado por Markus Brüderlin (Escuela Superior de Arte Aplicado, Viena) contiene textos que, por su parte, reflejan lo enmarcado de lo enmarcado de lo enmarcado.

Este mundo de la crítica que se deja influenciar por las obras de arte (que surgen y se reflejan en el arte) es la verdadera fuente de todas las auto-descripciones del arte. Aquí se filtra y se arregla todo aquello que con pretensión científica (por tanto, cuidando la selección de los conceptos y la consistencia teórica) se escribe sobre el arte. Partiendo de ahí, las modas intelectuales actúan sobre el sistema del arte. Por cierto, no pueden ignorarse las posiciones marginales de las actuales tendencias teóricas (estructuralismo, postestructuralismo, 'literary criticism', hermeneútica, teoría de la recepción amigable, y la continuidad de ideas marxistas o psicoanalíticas), aunque difícilmente alguna de estas tendencias llega a imponerse como 'paradigma' dominante. Estas etiquetas surgen siempre de nuevo en la aparente necesidad de los intelectuales universitarios de clasificarse a sí mismos y a los demás.[238] La denominación facilita la comunicación. Los artistas reciben de ahí a lo sumo estímulos para emprender trabajos que estén 'al día', pero difícilmente reciben de ahí formas de distinción relevantes. Sin embargo, por lo menos en un sentido –a saber, en un sentido actual– existen evidentes coincidencias. Las obras de arte mismas ponen de manifiesto que ya no guardan ningún compromiso con la tradición, sino que juegan con el material de las formas tradicionales. No sólo anuncian el fin del arte europeo, sino que ellas mismas pretenden ser ese fin. Cuestionan la distinción entre objetos artísticos y objetos cotidianos, para demostrar en sí mismas la universalidad del arte, la inclusión del mundo en el arte; y demostrar de este modo que simplemente esto es así. Pero, ¿se puede esto *percibir* –ver, oír, vivir en la imaginación estimulada por la literatura? O, ¿se puede sólo saber y entender que esto es lo que se quiere decir?

[238] Como estructuralistas y postestructuralistas por ejemplo, como "new literary criticism", como neomarxistas, etc. Cfr. respecto a estos hechos "institucionales" y su degeneración en lo caótico (lo que corresponde al crecimiento de las universidades) Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Itaca NY 1982; *idem.*, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, Oxford 1988.

Si la misma obra de arte resulta ser la verdadera filosofía del arte,[239] y si los intelectuales sólo la comentan, entonces ¿cómo puede continuar esto? ¿Habrá que contar con que en el sistema/arte se comercia ahora con derivados de inteligencia, así como en los mercados financieros se comercia con instrumentos financieros derivados? Y en este caso, ¿serían las consecuencias igual de imprevisibles para el sistema del arte? O, ¿será posible que operación y auto-descripción vuelvan de nueva cuenta a tomar por carriles diversos de manera que sin fundirse puedan estimularse? Porque demasiada identidad significa inevitablemente no tener ningún futuro.

Al parecer más que cualquier otro sistema funcional, el arte logra (o en todo caso, le importa) representar a la sociedad moderna en la sociedad moderna; por tanto, para expresarlo con una formulación muy atinada de David Roberts,[240] que "la emancipación de la contingencia", se vuelva modelo de la sociedad en la sociedad, para en cierto modo mostrar que 'así es', o en todo caso, 'que es posible'. La paradoja (que no puede mostrarse en la obra, sino sólo desplegarse) reside ahora en la necesidad de la contingencia. Pero, ¿tiene esto que suceder renunciando al modo específico del arte? Es decir, ¿tiene que suceder renunciando a ese modo que de alguna manera garantiza que los observadores, por las distinciones integradas en la obra de arte misma, tengan la posibilidad de observar la observación?

Ningún conocedor del escenario pondría en duda que el arte puede llevar a cabo la emancipación de la contingencia de muy diversas maneras. El arte puede adaptar su organización (y hasta su existencia) a eso, y así arriesgar. Habría que ver todavía si de ahí se desarrolla una severa limitación de lo posible, de la *potestas in se ipsum*, y de la auto-programación de la obra por la obra misma. La simple renuncia a las necesidades auto-producidas no sería suficiente, porque esto no sería incluir a la sociedad en la sociedad, a la forma en la forma. Una renuncia a la necesidad, es también una renuncia a lo que con ello se distingue, la libertad. La distinción (nece-

[239] Así Danto *op. cit.* (1986).

[240] *Op. cit.* (1991), pp. 150, 158.

sidad/libertad) se sustituye por la distinción necesidad/contingencia. Al ponerse en escena (y volverse a poner en escena) esta forma de autorreferencia que se refleja a sí misma, el sistema del arte puede renunciar a la distinción entre posiciones afirmativas y críticas respecto del mundo exterior. De esta manera, renuncia también a la 'función política' que nunca pudo, con perspectiva de éxito, usurpar democráticamente. En lugar de eso, el arte simboliza estados (que se dieron en el plano de la sociedad y de sus sistemas funcionales como consecuencia de la diferenciación por funciones) que dejan abierto el cómo se ha de reaccionar, dado que eso ya no es decisivo. Un ejemplo de ello puede ser la reabsorción de los temas de los movimientos sociales por el sistema funcional de los medios de masas. El sistema del arte realiza en sí mismo como caso ejemplar a la sociedad: la muestra como es. Pone de manifiesto a lo que la sociedad se ha comprometido al diferenciar por completo a los sistemas y al dejarlos a la autonomía de su auto-regulación. Muestra en sí mismo que el futuro ya no está garantizado por el pasado, sino que se ha vuelto imprevisible. Clausura operativa –emancipación de la contingencia, auto-organización, policontexturalidad, hipercomplejidad de las auto-descripciones; o formulado de manera más simple aunque más incompresible: pluralismo, relativismo, historicismo–, todas esas designaciones no son más que cesuras de este destino estructural de la modernidad. Mediante la forma de 'sufrirlo en sí mismo', el arte muestra que todo es así como es. Quien pueda percibirlo, verá en el arte moderno el paradigma de la sociedad moderna. El hecho de que esto ocurra, lleva a la pregunta ¿cuál es, pues, la diferencia cuando esto sucede?

VII

Desde un principio hemos tenido la intención de tratar al arte como un tema homogéneo, es decir, de no tomar en cuenta las diferencias resultantes de su realización sensorial o imaginaria. Nadie pondrá en duda que éste es un planteamiento histórico. Pero enton-

ces la pregunta sería: ¿es este planteamiento sólo posible para un observador externo que puede partir, por ejemplo, de una función latente incomprensible para el arte, o de 'estructuras profundas' que el arte no puede transformar en premisas aprovechables?[241]

No hay que comprometerse –antes de analizar a detalle el problema– con el bloqueo de la comunicación (que se vuelve insuperable) entre descripción externa e interna. El tema de la unidad del arte aparece también en la historia de la auto-descripción del sistema –aunque, si se permitiera decirlo así, primero con asistencia filosófica. En general se supone (siglo XVIII) que éste fue el caso en el transcurso de la singularización del concepto de arte al ser reducido a 'arte bello'. Sin embargo, esta concepción simplifica demasiado. Ya en el concepto de imitación, por tanto ya desde Aristóteles, se hablaba de más de un género de arte: no sólo de imitación de cosas, sino imitación de acciones; no sólo de artes plásticas, sino de drama y poesía. Aunque bajo la égida de esta fórmula la verdadera dificultad no pudo resolverse.[242] La fórmula de imitación tiene en la mira una concepción representacional: acepta al mundo desde el momento de repetirlo en otro medio. Sin embargo, para ese fin son tan diversos los presupuestos que aunque pueden quedar englobados en un concepto, no así en una teoría homogénea. Para las artes plásticas hubo un mejoramiento considerable gracias a la tecnología de la presentación; sobre todo gracias al invento de la perspectiva central, de la presentación de la luz y la sombra, y del movimiento captado desde una posición significativa. Para el drama y la poesía este progreso fue impensable. En su lugar, la discusión se quedó empantanada en el viejo problema de la verdad y de la ilusión. La relación con la naturaleza, así como el concepto mismo de naturaleza, quedaron sin precisar. A la imitación se le encomendó la tarea de

241 Véase al respecto de esta pregunta Arthur C. Danto, "Deep Interpretation", en *idem.*, *op. cit.* (1986), pp. 47-67.

242 Véase, sin embargo, remitiéndose a la comprensión prearistotélica de "Mimesis" y cambiando de la aceptación del mundo a la creación del mundo, a Gunter Gebauer/Christoph Wulf, *Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Reinbek 1992.

mostrar –como en un espejo– lo mejor de la naturaleza; o también, la tarea de poner de manifiesto simplemente el virtuosismo de la capacidad de engañar de un modo altamente artístico, combinando trasparencia de engaño con opacidad en la manera como éste se logra.

En el siglo XVIII, en un lapso relativamente corto, Baumgarten y Hegel sustituyen esta idea directriz de 'imitación' por la de 'estética'. El problema ahora se ha vuelto problema de cognición que se sirve de medios sensoriales, por eso se llama estética y debe renunciar al más alto rango de la jerarquía de las facultades cognitivas. Lo sensorio tira hacia abajo; la idea, hacia arriba: es en esta tensión en la que el arte debe realizarse como 'belleza'. En la perspectiva historiográfica de Hegel, se trata tan sólo de un periodo de transición de la auto-realización del Espíritu. Sin embargo, el procesamiento general de las distinciones (se dice, 'contradicciones')[243] se considera negocio del Espíritu que habrá de culminar en la perfección de su proceso auto-reflexivo. Para el arte –que ya no puede pretender máxima relevancia–, termina un poco antes. En cualquier caso todo esto concluye en la identidad. E identidad significa aquí –como siempre–, ningún futuro.

Hasta el día de hoy, la teoría del arte se deja irritar por esta idea del 'fin del arte'.[244] Los intentos de romper con la imitación y con la estética –y aun todas las relaciones vinculadas con lo sensorial como atributo distinguible– vienen tan sólo a confirmar el pronóstico. Y si la obra de arte no sólo tiene que reflexionar sobre el fin del distinguir –sino ella misma serlo–, esto conduce al colapso de la diferencia entre operación/programa/auto-descripción; entonces lo que tenemos es identidad y, por consiguiente, en absoluto futuro.

[243] Es importante darle un nombre a esta función de control de la terminología: ella permitió a Hegel como a Marx considerar el fin de las contradicciones como un final feliz –lo que difícilmente podría decirse para el fin de la distinción (=entropía).

[244] Véase sólo Arthur C. Danto, "The End of Art", en *idem.*, *op. cit.* (1986), pp. 81-115.

Asimismo las ideas de la 'posmodernidad' siguen comprometidas con esta leyenda del fin del arte, al subrayar el rompimiento con las tradiciones formales de la historia. Ponen a disposición en simultaneidad las formas de diferentes épocas, por tanto hacen abstracción de las secuencias y de los periodos históricos. No obstante, utilizan el pasado como autorización de las formas; como quien dice, como fuente de autoridad sin prohibir lo contrario. Por eso su diferencia directriz es la pregunta: ¿Están ligadas las formas artísticas a un contexto de origen?; O, ¿deben superarlo siempre de nuevo?; o si ahora –ya que pasó– ¿está ese origen disponible para cualquiera combinación independiente de su contexto? Una tradición que llegó a su fin –porque sus posibilidades se agotaron– sólo conocía el 'después' bajo la forma de complacencia; la gente culta la identificaba como 'parodia'.[245] Sin embargo, el 'fin del arte' es sólo una distinción, una diferencia con un 'detrás' desconocido. Por eso, desde la teoría de la observación hay que preguntar quién distingue así y por qué. La historia de la reflexión sobre la unidad en el arte ha dado ya la respuesta. Todos los intentos de determinar la unidad como tal siempre han pensado también la referencia del otro lado de la forma –ya sea de la naturaleza en sí perfecta, ya de la cognición totalmente reflexiva. Pero no habría que quedarse en esos conceptos de oposición; se podrían reemplazar si se supiera qué podría sustituirlos.

En la historia de la auto-descripción se trata temáticamente de la determinación del sentido del arte. Los cambios en las respuestas a esta pregunta estuvieron determinados por el proceso diferenciado de la autonomía y por la clausura operativa del sistema del arte. Esto llevó a la problematización de todos los límites, a la superación cognitiva de la distinción entre mapa y territorio, y a los intentos de escenificar esa superación como obra de arte. De esta manera, el arte llega al punto en que se acerca al 'fin del arte'. O también al punto en que la obligación programática de la novedad no sólo exige a tomar distancia del arte ya existente, sino también (al superarla)

[245] Cfr. David Roberts *op. cit.* (1991).

a tomar distancia de la distancia con la tradición. El reingreso de la tradición al arte-que-no-acepta-la-tradición, se llama 'posmodernidad'. El sociólogo puede observar todo esto como realidad que acontece de facto.

No obstante, la reconstrucción de esta historia de auto-descripción lleva a la pregunta, si de hecho no se da subliminalmente otra historia en la que ya no es cuestión de unidad, sino de diferencia. Si se quisieran seguir las huellas de esta hipótesis, el tema de la reflexión no sería el sentido de la autonomía del arte, sino el sentido de la reduplicación de la realidad –en donde ella se instala. Entonces el programa de la imitación debería incluir una especie de gesto de reconciliación partiendo del hecho de que la realidad es más bella (mejor, más perfecta, más traspasada de ideales) que lo que de ella se muestra. La inversión resulta muy fácil, pero no lleva muy lejos. En este caso únicamente se tendría que mostrar que el mundo (glaciar, cubierto de helada luz, casi inhabitable) o la sociedad, son peores de lo que parecen ser nuestros conceptos idílicos normales acerca de la naturaleza y de la cultura. A esta proclama se la tiene hoy día por 'sublime'. Ya en el Romanticismo existieron posibilidades (muy diferentes y de mayor alcance) de desilusión de la realidad, a saber, la integración de la reduplicación de la realidad en el arte mismo. Si esto se produjera, entonces se podría disponer del arte reduplicando la realidad –ya sea poniendo énfasis unilateral en el propio medio ('escritura del arte'), ya mediante auto-sabotaje, ya presentando la superación de la diferencia. Pero el fin que de esta manera se puede alcanzar, ¿no es tal vez el fin de la identificación del arte con un estilo determinado de auto-descripción basado en la reflexión de la unidad, y no basado en la reflexión de la diferencia?[246]

[246] Véase al respecto las reflexiones sobre las perspectivas "paragramaticales" en el ensayo "Pour une sémiologie des paragrammes" de Julia Kristeva, *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, París 1969, pp. 174 ss. El no (poder ver) (=o) queda sustituido por la diferenciación (=2), como operación origina que sólo es lo que es (=1). La descripción paragramatical prefiere el 2

Debemos preguntarnos cómo y para qué se distingue entre realidad real y ficticia, y qué es del todo la realidad como para ser capaz de soportar dicha distinción. La artificialidad de esta distinción se vuelve comprensible, si se piensa en las dificultades de introducirla y hacerla plausible en el siglo XVII y en el inicio del XVIII. La estadística (surgida en ese tiempo) se confronta con el mismo problema dado que se enfrenta a la misma distinción. Porque en cuanto se utiliza la distinción entre realidad real y ficticia, surge la pregunta de qué es la realidad cuando a la vez puede tomar forma real y ficticia, y si es posible cruzar el límite de esta distinción. Nuestras investigaciones se han basado en un concepto teórico que puede responder a esta pregunta, a saber, el supuesto de un sistema operativo que origina esta distinción y que, de este modo, vuelve invisible al mundo. Y como se trata de comunicación (y no por ejemplo de percepción), entonces la sociedad es el sistema que se garantiza a sí misma y al arte la posibilidad de distinguir entre realidad real y ficticia. Entonces se vuelve cercano el supuesto de que el arte experimenta con disposiciones ficticias –aunque reales– para mostrarle a la sociedad (en la sociedad) que las cosas son posibles de otro modo; aunque precisamente no de manera arbitraria.

En eso, la realidad podría seguir definiéndose como resistencia –pero ya no como resistencia del mundo exterior frente a las intervenciones del conocimiento y de la acción–, sino como resistencia (en el mismo sistema) de las operaciones del sistema frente a las operaciones del sistema. En el caso del sistema/sociedad debería pensarse en la resistencia de la comunicación frente a la comunicación. Aquí naturalmente habría que pensar en la existencia del acoplamiento estructural con la percepción de los individuos, y que éstos cuando se hacen afirmaciones que contradicen sus percepciones tratan de intervenir en la comunicación.[247] En el caso del sistema del

---

(el doble) ante el 1 y "le zéro comme non-sens n´existe pas dans le réseau paragrammatique. Le zéro est deux qui sont un", (*op. cit.*, p. 193).

[247] Por lo demás, la psicología de grupos temporalmente demostraba lo contrario., sin embargo, bajo condiciones extremadamente artificiales. Cualquier lector puede convencerse de esto, al imaginarse que alguien viniera y sostuviera que el libro que acaba de terminar de hecho no existe.

arte (como ya lo hemos indicado) se trataba de desarmonías en el arreglo de las formas,[248] de alteraciones en la comunicación del arte atribuidas al hecho de no encajar algo en lo otro. No obstante, si una obra de arte pasa la prueba, crea lo que llamamos realidad ficticia. Cuanto más pretencioso es el problema de las formas, menos probable es la comunicación, y tanto más impresionante es la certificación de realidad que se extiende a la obra procesada en el sistema del arte.[249] No obstante, en razón de los problemas de auto-descripción del sistema del arte, ¿quién se atrevería a excluir que esto sea aun posible en el futuro?

Por cierto, esta descripción se mantiene en el plano de la descripción externa y no decide cómo el sistema del arte se compromete con ella a través de las obras y las auto-descripciones. Esto puede darse mediante formas específicas, es decir, mediante el manejo de distinciones. Únicamente habría que evitar la trampa de la identidad. Por lo menos en este sentido hay que romper con la manera en que Adorno y aun Habermas ven la modernidad. Sólo puede haber futuro (y también arte), cuando se opta por la diferencia, y cuando se utilizan las limitaciones para ampliar el espacio de las ulteriores limitaciones.

VIII

El resultado de nuestras extensas investigaciones pueden resumirse en una pregunta que sólo el arte –y no la sociología ni ninguna otra disciplina– puede contestar. La sociedad moderna diferenció (en el plano operativo y estructural) un sistema específico para el arte. Esto trae como consecuencia la dependencia del sistema del arte de su entorno social y que tales dependencias (por ejemplo las eco-

[248] Cfr., p. 492.

[249] Hay que leer aquí con precisión. Desde luego, no se trata de reconstrucción de la realidad psíquica que ya se da por lo que uno ve o escucha de la obra de arte, sin que se fracase en esta operación por las inconsistencias de otras operaciones del mismo sistema.

nómicas) vayan en aumento. Al mismo tiempo, sin embargo, el entorno no puede determinar qué es lo que cuenta como obra de arte y cómo se juzga una obra de arte. La superabundancia de posibilidades de comunicación que surgen de ahí pueden ser procesadas y traídas a formas sólo en el sistema del arte. Esto incluye el problema –que no se presenta sino hasta el siglo XX– de cómo se puede controlar la distinción entre lo que es arte y lo que no es arte. En otras palabras: cómo la unidad paradójica de arte/no-arte puede ser superada en el sistema del arte mismo.

Si ésta es la pregunta, entonces todo depende de determinar con mayor precisión qué es lo que contribuye conceptualmente –al observar directamente la obra de arte como 'forma'– a la clausura operativa del sistema del arte. A este respecto, consideraciones matemáticas (y sistémico teóricas) altamente abstractas sugieren la necesidad de prestar atención a las distinciones y pensar la forma como límite que separa dos lados. La noción puede ser elaborada bajo aspectos fácticos o temporales. Fácticamente, toda determinación de la forma excluye algo –al mundo, por un lado; y al observador (al artista, al espectador) que utiliza la distinción, por otro. Bajo el título de '*conceptual art*', la obra de arte individual (aunque indispensable) fue eximida de la responsabilidad única, y el problema se desplazó hacia la red recursiva del sistema del arte. En esta circunstancia florecieron los modos de presentación multimediales. Pero la pregunta de cómo está hecha la obra de arte, y cómo es su representación, persiste. Temporalmente, cada forma de determinación genera una indeterminación que trasciende la forma; y si se quiere retener la forma (en vez de destruirla y empezar de nuevo) ya no puede ser concluida a discreción. Por eso el arte siempre pone de manifiesto la creación discrecional de la no-discrecionalidad, o el surgimiento causal del orden. Por consiguiente, el arte pone de manifiesto también las dificultades que surgen cuando se crean formas que se enlazan, y cuando lo que ya existe se transforma mediante 'redescripciones', en el sentido del grupo de *Art & Language*.

Una descripción externa (en este caso sociológica) del sistema del arte puede constatar todo esto y en todo caso rectificarse en un

ulterior desarrollo de la disciplina. Pero una descripción así no dice nada acerca de cómo el sistema del arte maneja las incertidumbres y las dificultades auto-generadas. El vanguardismo sólo planteó el problema y le dio forma. Ahora hay que observar cómo el sistema del arte se las arregla con esta auto-provocación. Con el aumento de libertad, crecerá la incertidumbre de los criterios, y de esta manera se volverá más difícil distinguir entre aquello que se logra y lo que se malogra. No faltarán quienes duden de que esta antigua propuesta de trabajo de crear mayor redundancia para así conseguir más variedad, sea válida todavía. Sin embargo, mientras se conserve la autonomía del sistema, existirá el medio que motiva para continuar con la búsqueda de formas convincentes. Si todo es posible, entonces la selección de lo permitido tendrá que ser más severa –muy poco satisfaría a la larga si en lugar de selección tan sólo se ofrecieran cupones anuales. Sólo la superación de las dificultades vuelve significativo al trabajo: *Hoc opus, hic labor est*.[250]

[250] Virgilio, *Eneida*, lib. VI, 129 (Edición Oxford 1972, p. 4).